CARTE ITALIANE

A Journal of Italian Studies

Volume 3 1981–82

Department of Italian, UCLA

CARTE ITALIANE

A Journal of Italian Studies

Volume 3 1981–82

Department of Italian, UCLA

Carte Italiane, edited by graduate students of California is published annually under the auspices of the Department of Italian, UCLA. Information regarding the submission of typed scripts and subscriptions is available from:

University of California, Los Angeles
Department of Italian, Royce Hall 340
405 Hilgard Avenue
Los Angeles, California 90024
(213) 825-1940

The cost of *Carte Italiane* is $6.00 to individuals and $8.00 to institutions.

Cover design by Sergio Guarro

TABLE OF CONTENTS

FOREWORD

Now in its third year of publication, *Carte Italiane* this year contains papers selected from those received from universities nationwide, on a variety of subjects and disciplines, from the humor of Pirandello to the Italian *melodramma* of the Ottocento. In addition, we are continuing a practice established last year of publishing an interview with a prominent scholar in Italian Studies who has visited UCLA during the past year. This year's interview, with Paolo Valesio of Yale University, took place during the recent conference of the AAUPI held here under the direction of Marga Cottino-Jones, chairman of the department of Italian at UCLA.

In thanking Dr. Cottino-Jones, we would like to mention not only her support of *Carte Italiane* since its inception, but her guidance of the Department of Italian over the last five years. We have attempted to acknowledge this large debt by presenting this volume, with its papers on two of Boccaccio's works, in her honor.

Publication of *Carte Italiane* would not be possible without the generous financial support of the Graduate Students Association of UCLA. An additional form of support, that of the interest expressed in our journal by readers worldwide, has been very encouraging and is warmly appreciated. The commitment to the publication of *Carte Italiane* demonstrated by our editors, by the professors of our department in contributing many hours in an advisory capacity, and by those who have offered their financial support and their readership, has resulted in the publication of this journal, and it is my hope that they will find themselves repaid in this contribution to Italian Studies.

Cynthia Craig
Editor

LAURA FRANKLIN

On May 2, 1982, Laura Franklin, a graduate student in the Department of Italian at UCLA, passed away. At the time of her death Laura was working on a dissertation on the image of the pearl in the *Vita Nova* and *Divina Commedia*. Laura was our friend as well as our colleague; we will miss her and her bright smile very much.

INTERVISTA CON PAOLO VALESIO

Paolo Valesio, in visita a UCLA in occasione del convegno American Association of University Professors of Italian (AAUPI-20–22 novembre, 1981), ha gentilmente concesso a *Carte Italiane* l'intervista che ora pubblichiamo. La conversazione ha avuto luogo presso la facoltà d'Italiano a UCLA dopo una conferenza in cui Valesio ha sviluppato ulteriormente un lavoro d'analisi sul canto quinto dell'*Orlando Furioso* già iniziato su *Yale Italian Studies*, primavera 1980. Presenti alla conversazione erano Ted Cachey, Michael Sherberg e Stefania Valesi, studenti alla facoltà d'Italiano a UCLA, e Lucia Re, allieva di Valesio a Yale e attualmente assistant professor nelle facoltà di Italiano e Letteratura Comparata a UCLA.

Paolo Valesio (n.1939) è professore di letteratura italiana a Yale University. Le sue numerose pubblicazioni sia in campo scientifico che artistico, sia in Italia che in America, sono per lo più già note. Riteniamo opportuno però citare alcuni titoli di maggior relievo: *Novantiqua*, University of Indiana Press 1981, *Prose in poesia,* Guanda 1981, e il romanzo pubblicato da Editori Riuniti nel 1978 *L'ospedale di Manhattan.*

Ted Cachey
Stefania Valesi

MICHAEL SHERBERG: Gran parte della tua analisi di stamattina sembra criticare l'Ariosto sulla base delle sue fonti. Ora io mi domando

quanto può essere utile un procedimento di questo genere e più in generale quale sono le premesse della tua metodologia critica?

PAOLO VALESIO: Due elementi sono emersi oggi mi sembra, e di un terzo poi vorrei parlare tra poco. Uno è la ricerca genealogica, simboleggiata da *Tirant lo Blanch* e l'altro è il discorso sincronico, simboleggiato dalla « perversione ». La critica delle fonti a me pare essenziale. Si tratta di un movimento dialettico: prima c'è un discorso, chiamiamolo pre-freudiano, in cui sia che si usino le fonti sia che non si usino, non si vedono certe cose. È una lettura che mi sembra insoddisfacente: io la chiamo razionalistica ma in molti casi è semplicemente una parafrasi. Come antitesi a questa tesi si scopre Freud, diciamo così, che poi vuol dire più Lacan che Freud a questo punto; ma insomma, un sistema di pensiero già abbastanza stabilito, moderno; e allora uno « rivisita » il testo in questo modo. A me preoccupa molto il fatto che gran parte della critica che io conosco, e della migliore devo dire (non mi preoccuperebbe se non fosse la migliore), in America soprattutto, resta al primo stadio; e non a caso si occupa per lo più di letteratura moderna, dove allora la differenza diventa solo fra una parafrasi ingenua e una parafrasi intelligente del testo. Ma restiamo troppo spesso alla parafrasi, e non mi pare che questo basti: l'introduzione delle fonti ha un aspetto storico, che io adopero soprattutto in senso di strategia retorica.

Un certo tipo di studioso dice: Freud e Jung vanno bene solo per la letteratura contemporanea o seguente a loro e applicarli a chi li precede è arbitrario. Ora per controbattere quest' obiezione mi preoccupo di dire che non si tratta dell'irruzione di una citazione freudiana dentro un testo che non l'ammette. Anzi rovescio le parti: è Freud che glossa questi studiosi; anche in linea con un discorso contemporaneo che è venuto fuori qualche anno fa in *Yale French Studies* nel numero che si intitolava *Psicanalisi e Letteratura.* I curatori giustamente insistevano sul fatto che non si tratta di applicare la psicanalisi alla letteratura, ma del fatto che c'è un reciproco scambio in cui la psicanalisi impara dalla letteratura e la letteratura impara dalla psicanalisi. Ecco, secondo me questo è un punto veramente importante.

Il momento conoscitivo, nella misura in cui c'è un momento cono-

scitivo, viene quando uno veramente si cimenta con gli *intertesti*. Con i miei studenti l'anno scorso abbiamo letto il Boiardo: ci sono tante cose intelligenti da dire sul Boiardo senza uscire dal Boiardo. Ma non basta: voglio dire, non voglio sapere ciò che una persona sensibile e intelligente prova leggendo un testo, ma possibilmente e sperabilmente inserirlo avanti o indietro: allora Boiardo-Ariosto, Boiardo e «l'altro» Boiardo, Boiardo che fa poesie d'amore o che traduce, ec. Questo è molto importante e va fatto. Perciò io adopero la parola *genealogia*, che per me non implica necessariamente una successione cronologica. Per capire la genealogia, cioè il modo in cui nasce un episodio dell'Ariosto mi può essere utile leggere D'Annunzio, per esempio. Quindi il discorso genealogico coincide o no con il discorso storico; e allora non posso dire *fonte* soltanto, perchè fonte vuol dire che devi essere ben sicuro che A viene prima di B, se no non può essere la fonte di B. Inoltre bisogna considerare il rapporto con l'inconscio, cioè un inconscio collettivo direi, in un senso forse un po' più articolato di quello junghiano, ma certamente è l'inconscio di tutti noi. Però io mi rendo conto che, nello svolgimento della mia analisi per arrivare a questo luogo, faccio gran caso alle contraddizioni all'interno del discorso di un personaggio. È un problema che mi è stato fatto notare anche a proposito del mio pezzo su Cordelia e Re Lear nel libro *Novantiqua*, dove il mio punto di vista generale è che c'è un inconscio del discorso, per così dire, e quindi da una parte l'inconscio di Cordelia non mi interessa, ma dall'altra va a finire che mi interessa. Nella mia analisi io parlo delle contraddizioni di Cordelia, parlo di Cordelia che dice di fare una cosa e ne fa un'altra, come stamattina parlavo di Dalinda che dice una cosa e ne fa un'altra. Io direi che si tratta di un tragitto, e per arrivare del discorso il quale passa attraverso certi personaggi. Il luogo a cui arriviamo è un *luogo comune*.

Si tratta di un discorso ontologico. Il problema che suscita Freud è un problema fenomenologico e non ontologico, cioè Freud è uno storicista, un materialista. Io penso che questo non vada più bene. C'è però una parola che non voglio ancora pronunziare, e per il momento uso la parola «ontolgico». Cioè io non credo più a un esame storicistico della storia. Credo alla possibilità di un esame astorico della storia, dove cioè la successione cronologica (prima c'è

Erodoto poi Ariosto, poniamo) va giocata contro una non successione, in cui esistano insieme; è quella che Heidegger chiama «la permanenza del medesimo». I problemi di fondo sono sempre quelli e le mosse possibili sono in numero relativamente limitato, quindi la storia a me pare che sia in gran parte un'apparato del medesimo. Questo, detto senza stanchezza, senza la disperazione resistenziale.

Voglio dire, c'è un luogo, io a questo punto per chiarire lo chamerei *luogo spirituale*, non userei più tanto la parola inconscio; «ça parle»—ha ragione Lacan, anche se non credo che Lacan abbia questo in mente quando dice «ça parle». È un miscuglio di materialismo e spiritualismo, che lui non credo voglia distinguere. A me invece interessa distinguere, se «materia» o «spirito».

LUCIA RE: Allora pronuncerò io la parola fatidica e lo farò citando Nietzsche, che in un aforisma della *Gaia Scienza*, dice «...prima di dire che Dio è morto bisogna aver amato la religione come madre e nutrice».

PAOLO VALESIO: Come quasi tutti gli aforismi di Nietzsche è perfetto. Io ho passato metà di un saggio che ho scritto su Calderon de la Barca a smontare il discorso di Nitezsche sul Dio è morto. Il mio smontaggio consisteva nel dire che c'è una retorica modernistica di Nietzsche che va contro il Nietzsche maggiore e migliore. Ci sono tante Gaie Scienze; quella che hai citato tu è la linea portante. Non è vero che Dio sia morto, questo fenomeno non è un'innovazione moderna, è coesistente al sorgere di ogni atto religioso e questo, secondo me, Nietzsche «genealogista» lo capisce meglio. Quella linea del «Dio è morto» della *Gaia Scienza* è troppo compiaciuta e quella che citi tu invece è la tendenza giusta.

A Nietzsche aggiungerei un nome meno alla moda che è quello di Eliade. Mircea Eliade nel *Sacro e il profano* dice molte di queste cose anche se in modo molto meno eccitante di Nietzsche e meno elegante di Lacan. Dice che l'idea stessa che esista una sfera del profano è un'idea tarda, moderna nel senso negativo, e che per un certo pensiero primario tutto è sacro.

Credo che per arrivare al sacro bisogna avere la coscienza radicale della materia, della forza della materia e della omnicomprensività

della lingua. Quando sei arrivato a questo, allora capisci che non basta. Io mi rendo conto benissimo che, se alla fine di una discussione sulla retorica in cui ho detto che tutto è retorica, vengo fuori con «silentium tibi laus» allora tutto l'edificio sembra crollare.

Però noi non dobbiamo stupirci a priori che un discorso sulla retorica finisca nel silenzio. Non mi preoccupa l'ossimoro come tale, anzi lo cerco francamente. Il problema secondo me è un problema empirico, cioè come far parlare il silenzio, come una critica che ha per motto «silentium tibi laus» si differenzi da una critica che abbia alla base, qualunque sia il motto, un discorso materialistico di demistificazione. Quello che sto cercando di fare io adesso è far sentire nella scrittura la differenza fra un pensiero che dice «tutto è retorica» (un discorso demistificatorio che ti mostra come ogni formazione culturale sia una superstruttura su parole), e un pensiero che è in fondo un pensiero classico, un pensiero che recupera la grande tradizione retorica, la quale sia nel paganesimo, sia nel giudeocristianesimo non ha mai avuto paura di evocare il potere immenso della retorica perchè sapeva che comunque dietro c'era il silenzio del sacro. A mio parere questo è vero anche dei pagani, forse non per Aristotele ma certo dei grandi presocratici: per esempio quando loro parlano del linguaggio ne sanno allo stesso tempo l'estremo potere e l'estremo impotere; noi dovremmo recuperare questo senso. Io penso che una critica scritta su questa base suoni diversa.

C'è un luogo che è il luogo del silenzio sacrale, che possiamo solo evocare indirettamente perchè ne parliamo e, parlandone, è il principio di indeterminazione che più o meno viene fuori di nuovo. Non è possibile sentire il potere della retorica senza arrivare al silenzio sacrale. Possiamo fare un sacco di cose intanto, ma non ci sarà mai la sola parola.

A me interessano a questo punto gli scrittori non materialisti. Solo che io trovo che i maggiori non materialisti oggi, (penso a Derrida), non ce la vogliono dire così la storia, e il religioso loro lo mettono avanti in modo se volete molto elegante, cioè senza dire teologia. Però quest'eleganza a me non basta più. A questo punto sento l'esigenza di un chiarimento. Qui approfitto di voi in fondo, cioè dell'occasione per dire le cose che urgono senza star a fare dieci mediazioni ogni volta. Il parlo del sacro in generale approffitando di

quest'occasione più libera, e dico che per me questa è la grande scommessa: riusciremo, non dico a far parlare il sacro, ma riusciremo a parlare intorno al sacro o no? Io spero di sì perche a me la cosa interessa vitalmente.

LUCIA RE: Ho l'impressione che tu sia arrivato a questa dimensione che adesso cerchi di raggiungere criticamente molto prima, per esempio fin dalla tua poesia « Pregando a Manhattan ».

PAOLO VALESIO: Sì, per me la poesia ha servito da scorciatoia ed è abbastanza facile capire perchè. In fondo la mia concezione della poesia è abbastanza tradizionale, cioè io penso che la poesia dica le cose indicibili. La tua domanda mi fa rendere conto che in realtà per me il concetto della poesia più forte è sempre quello romantico.

Io mi sono avvicinato alla poesia con due cose in testa, in un certo senso completamente opposte, che nella poesia riuscivano a combinarsi bene ma che secondo me non è facile combinare nel discorso critico. Uno è il sacro, che io ho anche chiamato in un articolo su *Scienze Umane* « teologia degradata ». È quello che si vede in « Pregando a Manhattan », perchè parlare di uno che non sa pregare e va in una chiesa episcopale credendo che sia cattolica non è evidentemente un discorso puristico. L'altro è il discorso del mondano, cioè per me la poesia è allo stesso tempo la possibilità di registrare la bellissima stupidità della parola quotidiana. Sono affascinato dallo « stupido », non nel senso condiscendente, ma nel senso che tutti noi lo siamo, nel senso di *bête*. Per me la poesia è stata, ed è ancora, la trascrizione del mondano.

Da un lato la poesia è questo origliare e copiare, citare le stupidaggini che si sentono intorno, dall'altro è quello che James chiama disegno nel tappeto, che per me è un disegno teologico. E io vorrei che anche nei saggi venissero fuori tutti e due gli aspetti, e mi pare che in un linguaggio più discorsivo questo sia più difficile.

A questo punto sono molto incerto, e questo forse è una fase di sviluppo. Ad un certo momento io prendo degli appunti, mi viene un'idea, ma non so quando la metto giù, e infatti esito moltissimo a scriverla, se possa essere una poesia, un episodio di romanzo o un saggio critico. Non so nemmeno se io debba essere molto preoccupato di stabilire a tutti i costi una distinzione così. Pero, se vogliamo,

è almeno un problema tecnico nel senso che ad un certo punto devo decidere quale idea mi conviene sviluppare *in primis*.

La poesia mi è servita moltissimo in questo senso, però non mi ha risolto il problema. Infatti, se io dovessi dire qual' è il testo coordinante di *Prose in Poesia*, direi sempre « Pregando a Manhattan ». Fra l'altro non a caso « Pregando a Manhattan » è nato come saggio: io ho scritto un lungo saggio per *Nuovi Argomenti* in cui ho messo tutte le cose che ci sono in *Prose in Poesia* e molte altre considerazioni.

TED CACHEY: Potresti meglio definire cosa intendi per sacro? Io penso subito a Joyce, *Portrait of the Artist*, la sacralizzazione del banale...

PAOLO VALESIO: Ci sono almeno tre Joyce: uno è il Joyce di *Ulisse*, cioè il Joyce della combinatoria nel senso laico. Il Joyce di Carlo Cassola è il Joyce dei *Dublinesi*, cioè un alibi per una narrativa neocrepuscolare. È lecito che ognumo trovi il suo pre-testo. Il mio pretesto è il Joyce che tu hai evocato, un Joyce che probabilmente al tempo in cui finiva l'*Ulisse* avrebbe riso in faccia a chi gli citava l'epifania di Stephen Dedalus. Però per me è lì, la letteratura che io vdeo come letteratura del futuro, la letteratura che sento di dover fare è quella che il giovane Stephen Dedalus vuole fare, non quella di cui parla Leopold Bloom, e non quella di cui parla il narratore onnisciente, compassionato e compassionevole, ma troppo naturalista dei *Dublinesi*. Con questo non ritengo di aver risposto alla tua domanda. Infatti arrivo a un altro punto.

Ho letto recentemente Michael Rorty, *Philosophy as a Mirror of Nature*, che è un libro interessante di filosofia in cui Rorty fa un discorso in un certo senso, rispetto a certa filosofia americana, coraggioso, ma secondo me non ancora abbastanza spinto. Lui oppone quella che lui chiama *epistemologia* alla ermeneutica. Quindi *razionalismo* versus qualcosa d'altro, e gioca le sue carte sull'ermeneutica. La sua ermeneutica però resta materialista. A un certo punto dice una cosa molto ingenua e molto bella: « There are no ghosts in the machine. » E qui arriviamo al punto: cioè, io penso che tutti gli scrittori laici sarebbero d'accordo con me nel dire che esiste il sacro. Per esempio Croce era un laico che aveva un forte senso del sacro. Io però ripeto: « There are ghosts. » Il Rorty cita insieme, a un certo punto, Henry e William James; e questo secondo me è molto interessante,

perchè William James è quello che dice «There are no ghosts», Henry James è quello che dice «There are ghosts». Io gioco tutte le mie carte, a parte la simpatia per il letterato, su Henry James. Cosa voglio dire? Voglio dire che il problema per me è che, nei momenti chiamiamoli di crisi, nel senso greco o nel senso che ha ripreso la letteratura della crisi, cioè di giudizio nel senso di *discrimen*, io sento adesso una presenza magica dello spirito.

C'è un passo straordinario dei Vangeli in cui Gesù è tra, la folla e una donna che soffre di flussioni di sangue continue lo tocca di nascosto, gli tocca il lembo del mantello, e Gesù si ferma e dice «Chi mi ha toccato?». San Pietro a questo punto fa un'osservazione intelligente, gli dice: «Guarda, c'è la folla intorno a noi come facciamo a saperlo?». E Gesù invece insiste: «No, io voglio sapere chi mi ha toccato, perchè ho sentito il potere andare via da me.» Allora la donna terrorizzata si fa avanti e dice: «Ti ho toccato io.» E Gesù ha allora una risposta da grande *politician*; siccome sente che la donna è guarita, dice: «Non le azioni, ma la tua fede ti ha guarita.» Ci sono due Gesù: uno è il Gesù della grande tradizione cattolica. Oggi un teologo liberale, diciamo così avanzato, cosa direbbe per spiegare quei momenti imbarazzanti in cui Gesù guarisce le flussioni di sangue o distrugge il fico perchè non dà più fichi? Dice: queste sono figurazioni di un potere spirituale. Questo secondo me non basta, io penso che ci sia una presenza. Il Gesù più interessante è il mago, quello per il quale il potere è fisicamente attaccato al suo mantello. Uno che ha capito questo benissimo è William Burroughs. Burroughs ha il senso costante che c'è il sacro come energia, che si comunica col tocco, Burroughs ha capito benissimo, solo che lui non si esprimerà mai nel linguaggio evangelico, ma nel suo linguaggio fantascientifico.

Il rischio della mia teoria del sacro qual'è? Da un punto di vista laico, superficiale, è che tutto ció sia un'assurdità. Da un punto di vista più sottile, c'è il rischio che questa tèoria copra tutto. Potrei benissimo dire, certo ogni artista è una creatura spirituale. Quello che io voglio dire è una cosa piu ristretta a quindi falsificabile, nel senso che uno può veramente non essere d'accordo. Esiste, sì, questo senso generale, «trivially true», direbbero i linguisti. *It is trivially true that an artist is a magician.* Ma io dico: dentro questo senso generale, per cui ogni artista è un mago, voglio valorizzare il momen-

to in cui la magia è, come spirito, opposto alla materia. Per questo io ho una forte simpatia per il pensiero neoplatonico, che poi è una simpatia che va allo gnosticismo, cioè ad ogni ripensamento del manicheismo. Io credo che il nostro errore è che sia i laici, sia i teologi, parlano solo di quelli che hanno vinto. Quando dico teologia, non voglio dire la teologia vincente della Chiesa cattolica, anche se sono le mie radici e non voglio rifiutarle, non posso purtroppo diventare buddista. Se io parlo di religione, debbo in qualche modo recuperarla nelle radici antiche, con tutta la loro nodosità. Credo che lo spirito si degradi a contatto con la materia, e che però il risultato sia bellissimo. Allora mi interessa la possibilità di evocare la lotta.

La tua domanda suscita il pericolo di una teoria troppo forte, troppo «potente», come dicono i linguisti, in cui il sacro diventa tutto quello che infine conta, e allora non è più nulla. A questo io oppongo una teoria del sacro in cui il sacro si trova in momenti privilegiati, che si rivelano a noi con la forza del magico. Il che vuol dire spirito contro materia; e vuol dire non poter forse più distinguere fra il diavolo e Dio. La grade preoccupazione dei teologi, che a noi oggi sembra ridicola, credo, come laici, è di distinguere fra i demoni e gli angeli. Anche San Tommaso credo che offra indicazioni per distinguere. È tutto il problema dell'ortodossia cattolica, per cui è molto serio quando si fanno processi per decidere se uno è santo o no. In questo non vedo nulla di ridicolo: cioè dal punto di vista di una teologia positiva e costruttiva è importante sapere se quella che sente le voci è una strega (teoria inglese di Giovanna d'Arco), o una santa (teoria francese),—perfettamente legittimo come dibattito. Chi ha bruciato Giovanna d'Arco non era un cattivo che era contro lo spirito, ma aveva fatto una certa analisi teologica.

Io direi che il numinoso di Jung è forse la cosa che ho più chiara in mente per la mia proposta: cioè tu senti un nume, *numen habes*. I latini hanno capito benissimo, meglio dei cristiani; e non si sa se è buono o cattivo perchè il sacro è al di là del buono o del cattivo, si sa che è qualcos'altro. Ecco, l'altro di cui parlo non è l'altro di Lacan, è l'altro di Eliade.

Io penso a uno che crede in Dio e nel diavolo e ho l'impressione di parlare anche di un certo tipo di letteratura, che può essere il giovane

Dedalus, può essere Henry James, può essere, per dire uno, Gozzano, Il santo, questo tipo di narrativa cattolica, e D'Annunzio, direi, in un certo senso.

Il diabolico è nello stesso tempo il demone, e per noi italiani è rivelatrice la confusione fra demone e demonio. È un'ambiguità interessante. Io parlo insieme del demone, il demone socratico, che va bene, e del demonio, che forse non va tanto bene.

LUCIA RE: Per quanto riguarda *Novaniqua*, ci siamo chiesti a che genere appartiene, perchè è evidente che non è un libro di critica facilmente inseribile in una tradizione già esistente, tu come lo vedi?

PAOLO VALESIO: Ci sono due problemi. Uno che vedo come limite, l'altro che vedo come fatto, direi, di natura positiva. Il limite è la divergenza che a questo punto sento fra la prima e la seconda parte. La prima parte rappresenta quello su cui ancora mi batto, cioè è un discorso chiamiamolo così, filosofico. La seconda parte per me vale soprattutto come *reductio ad absurdum*. Un esperimento da fare una volta nella vita. Ultimo punto di idiosincrasia esterna ma importante è come il libro si presenta. Non sono molto contento della sua collocazione nella collana semiotica, perchè per me è un libro di filosofia.

Quel libro è un lungo saggio; come lungo saggio può portare chi l'ha scritto, o chi scrivendo lo utilizza criticamente per i suoi libri, in due direzioni: una é quella di far altri lunghi saggi, e allora l'aggettivo lungo conta più del sostantivo saggio, libri insomma. L'altra è quella di fare *saggi*. Io a questo punto vorrei fare saggi, come scelta epistemologica e stilistica radicata. Quindi l'idiosincrasia del libro la vorrei riprendere nel senso del libero movimento fra filosofia e letteratura che è caratteristico del saggio. Per questo il mio prossimo libro sarà una raccolta, non sarà una raccolta di saggi eterogenea credo, ma comunque sarà saggistico. Per questo mi ha interessato il fatto che Rorty adesso vuol diventare critico letterario non più filosofo perchè dice che la filosofia si fa lì; e secondo me ha perfettamente ragione.

Fra l'altro il capitolo di *Novantiqua* di cui ancora nessuno ha parlato è quello a cui tengo di più, è quello sulla dialettica. Io cercavo lì di provare che la dialettica non esiste ontologicamente, che è l'ul-

timo trucco della retorica. È il sublime trionfo della retorica quello di averci quasi convinti che esistono tesi, antitesi, sintesi, che il proletariato assorbe la cultura della borghesia trasformandola, ecc., ecc. Non è vero, ma é bellissimo—cioè è una struttura retorica.

STEFANIA VALESI: Ti sembra che altri autori contemporanei seguano la tua linea di ricerca del sacro?

PAOLO VALESIO: Ci sono due retoriche diverse che io ho evocato e che sono tutte e due presenti in filoni diversi, una è la retorica del saggio come saggio, che può essere laico o religioso, può essere profano e sacro, ma è sempre anche un po' mondano, è sempre una ricerca di stile. L'altro è il discorso del sacro, che non è che evochi uno stile particolare ma viene fuori in modo molto diverso. Quindi il lavoro è sempre un po' idiosincratico. L'idiosincrasia che adesso m'interessa cerca di combinare l'elemento spirituale con la mondanità del saggio, e penso per esempio, seriamente e non come caricatura o bersaglio polemico, a Oscar Wilde. Penso in generale, insomma, alla letteratura decadente.

Mi ha colpito una scrittrice americana che non conoscevo, che ho letto in occasione di un film che mi è piaciuto molto *Wise Blood.* Flannery O'Connor scrive un romanzo molto bello, ma secondo me non retorico saggistico. *Wise Blood* è lo straordinario romanzo di uno che si acceca come atto ascetico per provare la sua devozione a qualcosa che non è Gesù Cristo. Ora questo viene fuori non in uno stile saggistico ma direi in uno stile naturalistico piatto che ha un suo effetto molto forte.

A me interessa la saggistica perchè mi pare il modo migliore di eliminare il divorzio metalinguaggio-linguaggio. Questa saggistica va in varie direzioni. C'è Merton ma c'è Oscar Wilde. A me interessa una direzione di ricerca del sacro.

Nella narrativa non lo so, è molto difficile, poi si tratta anche di modo di leggere, cioè io non credo che dobbiamo cercare quelli che parlano di Dio. Per esempio, il modo in cui io leggo oggi *The Cities of the Red Night* mi fa capire Gesù come mago. Credo che se io lo leggessi a Burroughs così, non capirebbe letteralmente cosa voglio dire, cioè non è questo il suo punto di riferimento. Lui sta pensando

alla fantascienza ed è lontanissimo dai Vangeli. Io evoco un certo tipo di lettura che può presiedere a una scrittura, che quindi è una possibilità interpretativa di quello che leggiamo oggi.

TED CACHEY: La tua posizione rispetto alla critica materialista recente mi ricorda un pò la reazione del decadentismo al positivismo. È lecito fare un simile confronto?

PAOLO VALESIO: Sono arrivato in gran parte a queste riflessioni prendendo molto sul serio i decadenti. Ho trovato che esistono momenti, non credo storici, parlo piuttosto di esperienza individuale, in cui il pensiero va molto in fretta, più della persona che pensa, cioè negli ultimi anni mi sono trovato portato dalla logica dei miei pensieri. Insomma ho capito che mi piaceva D'Annunzio: ci sono tanti modi in cui a uno può piacere D'Annunzio. A me piace la sua ripresa selvaggia dello spirito che è selvaggia nel senso di non teologale, però è anche una ripresa estremamente raffinata esteticamente.

La cosa che non è venuta fuori ancora e che a mio parere risolve molti problemi è l'estetica—esattamente quello per cui i decadenti venivano presi in giro. Noi siamo abituati dalla critica marxista a dire che decadentismo, spiritualismo e misticismo vanno spazzati via.... Il mio discorso vuole essere una ripresa di questi termini, che non siano più « dirty words ». Certo io parlo di pensiero metarazionale o transrazionale, parlo del pensiero che accetta l'esperienza mistica come importante. Parlo di un pensiero che mescola tutto ciò con l'estetico e che quindi si entusiasma ancora di fronte alla cultura della chiesa, diciamo così, e lo so, so bene che questo è in parte un pensiero di superficie.

Poi, il discorso continua, il dialogo continuerà. Ma dico rivaluto un pensiero di superficie, che dica che anche i fiori l'incenso vanno benissimo e sono importanti.... E poi non mi sembra tanto superficiale un pensiero che nega che la ripresa religiosa debba essere un'uccisione dell'estetico.

Questo per me è un momento di gran ottimismo: nel senso che è possibile attingere a tratti al sacro. Il mio pensiero in questo senso è un pensiero della tradizione, spero non un pensiero reazionario, ma certo un pensiero conservatore. La cosiddetta teologia radicale che entra per esempio nel vivo dell'impegno politico mi sembra una cosa

bellissima e condividibile al livello esistenziale se vogliamo parlare di politica, ma non è quello di cui sto parlando.

« Pregando a Manhattan » non era una grande esperienza mistica, è un'esperienza di un signore che va in chiesa dopo tanti anni e si stupisce che gli piaccia. Per un vero spirito religioso professionista questo è un aneddoto di nessuna importanza. Ma io inviterei tutti gli amici laici a uscire dalla Quinta Strada a Manhattan e entrare in St. Thomas: è un'esperienza importante secondo me. Non sto parlando di fede, sto parlando d'un certo modo di vagheggiare, oso dire, *vagheggiare* nel senso forte, cinquecentesco. Invito ad un pensiero estetico del sacro. Sospetto che ci sia sempre un forte momento fideistico in questo pensiero, e mi va benissimo.

BOCCACCIO'S *COMEDIA DELLE NINFE FIORENTINE* AND LITERARY DISSOCIATION: TO ALLEGORIZE OR NOT TO ALLEGORIZE?*

LUISA DEL GIUDICE

The relatively limited body of criticism on the *Comedia delle ninfe fiorentine* (also referred to as the *Ameto* or the *Ninfale d'Ameto*) has generally focused on two areas: it has traced the narrative technique of the 'cornice/novelle' back to the "quistioni d'amore" of the *Filocolo* and forward to the *Decameron*; it has also interested itself in unraveling the puzzles regarding the nymphs' identities, which Boccaccio, the gossip columnist, so cleverly concealed in this 'roman à clef'.[1] Sansovino has labelled this work a quasi 'piccolo Decameron'[2] while Di Pino has considered this the first pastoral of Italian narrative.[3]

The engaging question however, that a critic faces in dealing with this Comedia concerns the conceptual framework in which this pastoral functions. The work is pulled in two directions; toward the real, dictated by the senses, and toward the allegorical, dictated by reason. The spiritual aspirations embodied in this Christian allegory seem to be at odds with the narrative realism, and, while the character of Ameto is spiritually elevated and integrated into the allegory, the I-narrator remains bound by the earthly vision and therefore partially betrays the final allegory. The warring halves are not reconciled and the tension is not resolved. The dissociation between narrator, who

*__This paper was read at the 2nd annual American Association of University Professors of Italian conference held in Los Angeles from November 20–22, 1981.

ignores the Christian allegory in favour of courtly values and, the narration of Ameto's transformation, where the realistic is resolved into allegory, is acute.

Many are uncomfortable with Boccaccio the allegorist and relieved that the 'true' Boccaccio finally emerges in the *Decameron*, and suggest that the decision to write in the allegorical mode is a sort of tribute to Dante, to Florence, to a literary tradition. However, this is only partly true; Boccaccio is not merely paying tribute to his distinct cultural heritage but is still conceptually burdened by it. Yet, if poetical success in the allegorical mode may be seen as reflecting the incarnation of real inner experience[4], the poetical failure of the allegory in this work may reflect a lack of conviction on a more intimate level.[5]

The Comedia intends to add another chapter to Boccaccio's Book of Love. The prologue clearly delineates this subject matter; the narrator states that he is writing, not as a poet, "ma piuttosto amante", promising, as inherent in the title 'comedia', a "lieto fine". He tells the story "con voce convenevole al mio umele stato", also alluding to the tone and middle style proper to a 'comedia'. Striking a familiar defensive stance, as though defending what others may call frivolous, he speaks of Love:

> ....i cui effetti se con discreta mente saranno pensati, non troverrò chi biasimi quel ch'io lodo [....] Questi, del ben vivere umano maestro e regola, purga di negligenzia, di viltà, di durezza e d'avarizia li cuori de' suoi seguaci; e loro esperti, magnanimi e liberali e d'ogni piacevolezza dipinti rendendo con vigilante cura.

Nowhere in the prologue are the Christian allegorical intentions mentioned. The earthly lover's language is steeped in the courtly love tradition. He returns in his memory to the graceful garden of love and retells "quel che con gli occhi presi, e con l'udire", a sensual recapitulation of the "delizie mondane" to which he will refer in the epilogue.

In the context of the story itself the main character is Ameto. Allegorically he represents humanity in its natural and primitive state which becomes civilized and enlightened through Christian love. A young hunter in the Arcadian woods, Ameto falls in love with Lia,

representing Christian Faith, and this love transforms him from beast to man through the mediation of the nymphs, whose allegorical tales prepare the way for Ameto's conversion. Ameto is then ultimately capable of contemplating and comprehending the Heavenly Venus (Divine Truth, God).

As the natural exemplary of human life, Ameto enacts the psychological representation of the stilnovistic doctrine, and, this drama of the ennobling power of love in man is distanced through the pastoral setting.[6] This setting dramatizes Boccaccio's allegorical intentions, since the pagan world, populated by satyrs, wood nymphs, dryads and shepherds, symbolizes well the state of mankind awaiting the Christian transformation.

This, however, is not a traditional allegorical setting: while the pastoral normally has a mythical and atemporal quality about it, this Arcadia is geographically specific. It is located in the area between the Arno and the Mugnone just outside Florence (the same location as for the *Decameron*). This tension between the allegorical, the pastoral and the historical/realistic, informs the entire work and is present 'in nuce' in the title itself: besides merely indicating the 'lieto fine' or the middle style, 'comedia' calls to mind a Christian allegory in the dantesque tradition; "ninfe" are vital members of the arcadian community; and, "fiorentine" refers to a geographical reality and to specific women. Thus, the various narrative levels can accomodate the nymphs who are at the same time beautiful Florentine (and Neapolitan) women, wood nymphs, and also representative of the Theological and Cardinal virtues. Mopsa, for instance, may symbolize Wisdom (Sapienza) but she is also historically identifiable as Lottiera di Odoaldo della Tosa if the clues in her self-presentation are closely examined. Likewise, Emilia, who represents Justice, is Emililana dei Tornaquinci, and so on.

The allegorical dimension all through the work appears to be episodic rather than continuous. The elements which obviously belong to the allegory of love do not include other passages which are so potently realistic as to seriously challenge our ability to allegorize them: the seduction ritual of Mopsa, the description of the grotesque and sexually feckless old husband, the adulterous aspects of the nymphs' tales. The wealth of historical references, smatterings of

legend, myth and chronicle, such as the descriptions of the origins of Florence and Naples, are also elements of a technique of digression or ornamentation, which have nothing to do with the over-all allegory. The final allegorization then, especially concerning Ameto would appear as insufficiently developed and to come too abruptly.

Ameto first appears as a sensual creature blending in harmoniously with the voluptuous landscape. He leads a simple and rugged life until one day he hears a "graziosa voce in mai non udita canzone" (III)*, an alluring sound, so startling and divine that Ameto follows it to its source and finds the "grazioso coro" of nymphs. Ameto, who is very receptive to pleasurable stimuli, is overwhelmed by the sounds (at first) and then the sights: "indietro timido ritratto, s'inginocchiò e, stupefatto, che dir dovesse non conoscea." Lia sings of active faith and love for others and promises happiness to the devoted lover and thus establishes her allegorical nature. Her words are perhaps the most openly moralistic of all, except for those of the 'tenzone' between the shepherds Acaten d'Academia and Alcesto d'Arcadia who represent respectively, the worldly life and the ascetic life (XIV). According to a not uncommon application of erotic metaphors to the spiritual even in early Christian writings, there is some ambiguity in Lia's promise that to he who turns his eyes to her: "io gli farò quel diletto sentire/che più suol essere agli amanti caro/dopo l'acceso e suo forte disire." (IV, 49–51) The degree of physicality to be attached to the verb "sentire" is not clear.

The "grazioso coro" of nymphs who gather to honour Venus, engage in demonstrating the power of love in their lives for Ameto's sake:

> acciò che ben conoschi come la tua Lia, molto da te amata, è più da dovere essere, sappi per essemplo de' nostri amori sollicito ubidire notate le nostre cose. (XVIII)

Ameto is placed at the center of the circle and is made arbiter of the group. He is both symbolically and structurally at the center as part of

* textual references immediately follow each quotation and refer to the chapters in G. Boccaccio's, *Comedia delle ninfe fiorentine*, in *Opere minori in volgare* (ed. Mario Marti), Rizzoli, Milano, 1971

the 'cornice', and he is its regulating mechanism, selecting each nymph in turn to speak; he is also the subject to whom the seven tales are directed. His role at the center is however a passive one;[7] he seems to be in a world of his own: "come se quivi non fosse, fiso la cantante, alienato mirava" (V), and consequently fails to see that the nymphs' tales are full of allusions to his own story. The final conversion therefore appears abruptly at the end because it is insufficiently prepared.

The physical beauty of the nymphs fascinates Ameto and the following are frequent refrains: "con occhio vago rimira, e tutte insieme e particularmente ciascuna considera"; "rimirandola tutta con occhio continuo, tutta in sè la loda." There is method in Ameto's analyses of the nymphs: Ameto "riguarda essamina, distingue e conferma in sè delle venute ninfe la mira bellezza." Ameto's descriptions however appear far too detailed and sophisticated for a mind just recently acquainted with female beauty. As through Ameto's gaze we are made aware of Boccaccio the connoisseur, the descriptions provide a valuable document for establishing the esthetic code of female beauty for Ameto/Boccaccio and perhaps for an age. The check list includes the "ampia, piana e candida fronte", the "non occhi, ma divine luci", the "candide e ritonde guance", "l'odorante naso", the "bella bocca", the "candida gola", "spazioso petto", "piccolissimo piede". (IX) The styles of dress are described with the scrutiny of a tailor's eye and there is particular fascination for the elaborate hair styles which again are described with amazing precision. The hidden treasures, the "celestiali pomi" set the wheels of desire in motion as Ameto debates "dove perverebbe la pronta mano, se data le fosse licenzia." (IX) Ameto conjures up his erotic fantasies "e con occhio mentale trapassa i vestimenti", "con lussurioso occhio rimira" (XV), thus reflecting the primacy of Ameto's senses over his reason.

This lustful reaction however is not entirely unwarranted since the tales themselves are not completely chaste nor moralistic. We are confronted with women of flesh and bone, each married, each telling of her essentially adulterous love. The moral edification of such a love rests in the fact that it is motivated by the Heavenly Venus and that each nymph, representing a specific virtue, is given the task of converting and civilizing her symbolic opposite. Mopsa/Wisdom for instance, must seduce Affron the foolish, who obstinately resists her

efforts. (XVIII) Mopsa admits that the attraction is physical: "piacque agli occhi miei la sua bellezza". The other nymphs and Ameto will say the same. Mopsa tries to lure Affron to shore with words but is unsuccessful. Finally, putting aside her shame, Mopsa undresses and Affron: "rotta ogni durezza, volse la prora a noi." The tension between such realistic passages and their allegorical intent is acute. There is no sublimation of physical love for spiritual; rather, both have their right to co-exist.

Many references are made to Ameto's listening and watching and we are assured that he had "non meno gli occhi a loro che gli orecchi a' parlamenti tenendo sospesi." It seems doubtful. If Ameto had paid as much attention to what he heard as to what he saw, he would have understood a great deal more by the end of the afternoon. His conversion in addition, would not appear so abrupt to the reader. Love, in Ameto's case, is not blind, it is deaf. After Ameto's conversion we note a subtle change in his auditive abilities now that his intellect is strengthened and therefore: "più possible molto che prima, gli orecchi al canto e 'l cuore a' dolce pensieri quivi concede." (XLVI) The clear distinction which is consistently made between hearing and sight offers interesting new implications for the traditional stilnovistic phenomenology of love which heavily favours the function of the eyes.[8]

The redundant quality of Ameto's reactions to each tale in his ongoing interior monologue would seem to confirm a certain atemporality which is proper to the arcadic setting. Yet all is not as static as it may appear. Ameto is undergoing gradual change and so he must if the metamorphosis is not to appear completely as imposed from above. He does for instance catch glimpses at "il ver ascoso", the hidden truth, for he refers to his past ways as those of error[9], and shows at times a new serenity and temperance: "Egli caccia da sè le imaginazioni vane, alle quali gli effetti conosce impossibili, e alle vere cose entra con dolce pensiero." (XXXL) The question is however, whether Ameto has been sufficiently prepared for his final transformation.

Lia's tale is of particular importance, for it is the tale within a tale which speaks directly of Ameto's transformation and thereby allegorically interprets the work for the reader. She has drawn Ameto

out of his "mentale cechità con la mia luce a conoscere le care cose, e volenteroso l'ho fatto a seguire quelle." (XXXVIII) Her song begins in a familiarly dantesque way:

> O voi ch'avete chiari gl'intelletti....
> deh, rivolgetevi alquanto ad udire
> il mio parlare e attenti notate
> il ver ch'ascoso cerca discovrire. (XXXIX, 1–4)[10]

She continues with a long profession of faith. But despite the clearly Christian message and the reference to the allegorical end, and, despite the aerial Psychomachia,[11] the battle between Good and Evil in which seven white swans (representing the nymph/virtues) defeat seven storks (vice/lovers), Ameto is astounded but is still uncomprehending of the allegorical import.

At this instant there is sweet singing as Venus breaks through the clouds in a stream of light, and Ameto recognizes her as the celestial Venus, not the profane ("non quella Venere che gli stolti alle loro disordinate concupiscenzie chiamano dea.")[12] The scene that follows is obviously inspired by Dante's purification ritual in the Terrestrial Paradise but with some comical undertones. Before Ameto realizes what is happening, the nymphs have pounced upon him, stripped him of "i panni selvaggi", and thrust him into the purifying waters; each nymph performs her symbolic part of the ritual by drying his eyes, strengthening his eyesight, dressing him and breathing into his soul. The resolution is conventional and the brevity of this episode suggest a dwindling interest in pursuing its outcome.

There is again an invocation to the Muses, as the once semi-illiterate Ameto[13] asks for poetical assistance required to capture the essence of the personal encounter with Venus/God. At this moment the texture of the narration seems to change and the aspirations and anxieties are the narrator's rather than Ameto's. The narrator wishes to sustain his literary vision, his refuge from the harsh realities of life, and seems to care little for prolonging Ameto's religiously ecstatic moment.

Ameto turns to Venus in a feverishly long prayer, pledging his faith and asking what he shall do in order to gain her favour for all eternity. Venus' reply is brief and evasive: "Spera in noi e fa bene; e i tuoi disii saranno vicini" (XLIV) and vanishes. The miracle takes place rather

abruptly. No sooner has Ameto emerged from the fount than he has overcome terrestrial sensuality and is re-evaluating his past experience from his post-conversion perspective. He now understands the true meaning of Lia's song, the shepherds' tenzone, the identity of the young lovers and with this a major reversal:

> le ninfe, le quali più all'occhio che allo
> 'ntelletto erano piaciute, [e] ora all'ntelletto
> piacciono più che all'occhio. (XLVI)

Ameto concludes that "d'animale bruto, uomo divenuto essere li pare." Ameto has been humanized and spiritualized. The allegory of transformation is over. The sensual has been renounced. This new Ameto makes a brief appearance, remaining just a moment longer to ponder these events, smiling at his good fortune and then also disappears.

The nymphs of flesh and bone fade into symbolic abstractions and so does our interest in them. Ameto no longer dwells on his love for Lia; she is given no special distinction but blends into the 'grazioso coro' as each nymph returns to her home. The Lia/Ameto relationship remains as ambiguous as it was. Little is known of the personal love story as the realistic side of the relationship is sacrificed for allegory's sake. Lia is thus only symbolically functional as Christian Faith. While the nymphs' tales were sexually explicit, Ameto's is chaste, and his physical desires are only figuratively satisfied through imagination, sublimated in erotic fantasy for the nymphs.

Love transforms Ameto and the story ends on this threshold; we are not shown "gli effetti" or how this new force operates in his life, as for instance, in a later characterization of such types, Boccaccio is careful to do with Cimone in the *Decameron*. Ameto is left facing the future with his back toward us. He too fades into the scenery, back into nature, just as, at the start, he had come from it. He is no longer the Ameto we had come to know and love but a symbol of redeemed man, and yet, we remember him most, not as a symbol of enlightened humanity, but as an impressionable young man with an active erotic imagination, falling in love for the first time.

This 'dusk scene' reminds us that we are in an idyllic pastoral setting as the allegory ends and nature takes over: the shepherds

return to their homes, the birds to their nests as the cicadas give way to the crickets.[14] Man and nature take rest as night falls; peace and harmony reign.

The I-narrator too comes out from where he was hiding and watching among the foliage all the afternoon, stretches his legs and takes one last look at this vision of perfection before returning to where there is "malinconia e etterna gramezza". He leaves behind the company of beautiful and charming women to face his father, "un vecchio freddo, ruvido e avaro."

A serious problem arises once we return to 'reality', to the narrator's perspective. His evaluation of Ameto and the nymphs seems to upset the adequately resolved allegorization of the work. There is a discrepancy between Ameto's understanding of his story and the narrator who ignores the transformation of Ameto. Once Ameto leaves the scene, our laborious efforts of reconciliation between the literal and the allegorical tend to be questioned rather than confirmed.

There is identification of the narrator with Ameto in part as he remembers the passions and frustrations encountered that afternoon: "così de' miei pensieri e nel disio/conoscea que' d'Ameto." (XLIX, 37–38) From this point on however, their paths diverge. The narrator states that on many an occasion, while watching, he wanted to shake Ameto, to make him stop staring uncouthly and lustfully at the nymphs. There is also envy over Ameto's priviledged position: "E di lui invidioso, palesare/tal volta fu mi volli" (43–44), unable to bear Ameto's luck: "e con quel cuor/che io pote' sostenni/vederlo a tanta corte presidente/parlar con motti e con riso e con cenni." (47–48) While Ameto personally experienced this joyous company the narrator could only watch. All is but a vision, an afternoon's escape from gloom and the narrator now laments its conclusion.

The narrator's memory does not retain Ameto's transformation, nor the symbolic value of the nymphs. In fact the final allegory seems to have passed him by. The narrator recapitualtes:

> Quivi biltà, gentilezza e valore,
> leggiadri motti, essemplo di virtute,
> somma piacevolezza e con amore;

quivi disio movente omo a salute,
quivi tanto di bene e d'allegrezza,
quant'om ci pote aver, quivi compiute
le delizie mondane, e lor dolcezza
si vedeva e sentiva.... (XLIX, 67–74)

The worldly pleasures ("le delizie mondane") are what he values most, the gratification of the senses of sight and sound stripped of their spiritualizing functions. The nymphs remain to him, beautiful, charming and witty women, full of life. Ameto is not enlightened humanity but an "alto signor di donne tante e tali." Where Ameto has been converted the narrator has not. This dissociation between the unconverted narrator and the narration of transformation, sharpens the ambivalence, the tension, at the core of the work. Ameto's allegory does not seem of the narrator's creation but of the over-seeing author, in which case the author and I-narrator are not one. Both Ameto and the narrator therefore are characters intrinsic to the 'fictio'. Ameto represents the edification of love in the stilnovistic tradition while the I-narrator is bound by the earthly pleasures and courtly values. This literary disconnexion reflects a mind adhering to the Christian framework and rebelling at the same time.

Notes:

1. H. Hauvette, *Boccace* (Paris: Colin, 1914) seemed to think that "la cronique scandaleuse" with which Boccaccio "prit un malicieux plaisir à [en] colorer ses fictions poëtiques", must have been the work's greatest attraction for Boccaccio's contemporaries. The critic concludes that for us "l'*Ameto* a perdu d'intérêt." (p. 116) A. E. Quaglio (Introduction to *Comedia delle ninfe fiorentine*, ed. A. E. Quaglio, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, ed. V. Branca, v. II, Milano: Mondadori, 1964, p. 674) also speaks of "Un'aria maliziosa di cronaca", of "una divertita e maliziosa cronaca mondana" which pervades the work. One might be troubled in trying to reconcile the supposedly "malicious" game Boccaccio plays here with the higher allegorical intentions of the work. For two samples of the 'dizzying' sort of criticism which attempts to establish the nymphs' identities, see: E. H. Wilkins, "Pampinea and Abrotonia" in *Modern Language Notes*, 23, No. 5 (May 1968), pp. 137–142; and, C. Antona-Traversi, "La Lia dell'*Ameto*" in *Giornale di Filologia Romanza*, 4, No. 9, pp. 129–143. Both are equally impossible to follow.
2. The *Comedia delle ninfe fiorentine* was called "quasi un piccolo Decameron"

by Sansovino in the Cinquecento, probably on the basis of the cornice / novelle structure. See: N. Sapegno, *Storia letteraria d'Italia: Il Trecento*, Milano: Vallardi, 1966, p. 306.

3. In defining this work as the first pastoral of Italian narrative, Di Pino draws attention to a 'shift' from a lyrical to narrative form. See: G. Di Pino, *La polemica del Boccaccio*, Firenze: Vallecchi, 1953, p. 62.

4. See C. S. Lewis for a brilliant analysis of the significance and development of allegory and symbolism from ancient literature to the Renaissance: *The Allegory of Love*, London: Oxford U. Press, 1936 (and especially chapter II: "Allegory").

5. Boccaccio's use of allegory in this work has troubled many. A brief survey of its evaluation may be useful. Hauvette, (op. cit., p. 14) is totally unsympathetic to Boccaccio's allegorical intentions and concludes that "tout est superficiel et frivole dans cette laborieuse allégorie", that particularly in regard to Venus symbolizing God and Mopsa Sapienza: "La disparité absolue, paradoxale entre le signe employé et la chose signifié atteint ici les confins du grotesque." F. MacManus (*Boccaccio*, London: Sheed & Ward, 1947) compares allegory in Dante, where one arrives at the final illumination through details that are, every one of them, both things and symbols in preordained place: "they are works of asceticism in method and in mind", to Boccaccio, who was incapable of such asceticism: "He was unable to see the things themselves and through them at the same time."; "He was beguiled by the appearance and forgot the deeper realities, until the last moment" (p. 198). J. Luchaire (*Boccace*, Paris: Flammarion, 1951) defines Boccaccio "un de ces écrivains qui sont des peintres qui pensent par images beaucoup plus aisément que dans l'abstrait". The allegorical figures are at the same time beautiful women and this mixture of "le serieux et la malice" is not rare in Boccaccio's works; however, the critic suggests Boccaccio was probably sincere in believing that carnal love and virtue actually were reconcilable, that "la joie des sens" was not incompatible with "l'exaltation de l'âme." A. Scaglione (*Nature and Love in the Late Middle Ages*, Berkeley and Los Angeles: U. of California Press, 1963) states that: "Even while Boccaccio was still under the direct spell of his great master, his imitation of Dante's sublime allegories was somehow contradictory and out of focus." He goes on to say that there is a lack of harmonious and logical transition from the naturalness of the loves to the allegorical interpretations attached to them and that the superimposition of Dolce Stil Novo and Platonic Love is unconvincing. C. Grabher ("il culto del Boccaccio per Dante" in *Studi danteschi*, Firenze: Sansoni, 30 (1951) pp. 129–159) dryly and categorically states that allegory is for Boccaccio "del tutto estranea alla sua vera Musa"; in this work he adds, "diventa quasi un giuoco della fantasia o anche una specie di prezioso e raffinato elemento decorativo sul fondo realistico della narrazione: come per innalzarla in una più aristocratica atmosfera letteraria." N. Sapegno (op. cit., pp. 307–308) more soberly and with perceptive brevity notes that the allegory is not as forced and absurd as some would suggest: "sì invece che essa, come ogni allegoria, rimane estranea alla sostanza dell'opera, costruzione artificiosa dell'intelletto, giustapposta in un secondo tempo [....] l'allegoria pertanto, sebbene estrinseca alla poesia dell'*Ameto*, è ben lungi dall'essere, per lo scrittore, un meschino espediente."

Quaglio's assessment (op. cit., p. 671) while original, minimizes the tension between the real and the allegorical which does, in any case, persist: "a noi interessa puntare sul miracolo di una poesia dell'allegoria ottenuta con il rifiuto degli slanci lirici, sciogliendo il motivo in chiave psicologica nello svillupo narrativo. Allargati i piani, il narratore abbassa i limiti del simbolo e fonde per la prima volta—su una prospettiva tutta terrestre e corposa—in una creatura primigenia le sue ansie sovrasensibili."

6. See the interesting article of G. Velli, "L'*Ameto* e la pastorale, il significato della forma" in *Boccaccio: secoli di vita* (Atti del congresso internazionale: Boccaccio 1975, University of California, Los Angeles), eds. M. Cottino-Jones and E. Tuttle, Ravenna: Longo, 1975.

7. There is little struggle in Ameto to understand the true meaning of the tales, nor is there a quest for enlightenment; Ameto's conscious desire for faith is very limited. Grace is bestowed upon him. The nymphs therefore fill an active and determining role, Ameto a reactive and passive role. Ameto is as "uno specchio immobile" across whom the tales pass and are reflected, but Ameto fails to see that these tales allude to his own story (D. Pino, op. cit., p. 67).

8. We should note that Ameto is first lured toward Love by a "graziosa voce in mai non udita canzone" and not by the conventional slings and arrows which transfix the lover through eye contact. In this Christian allegory, the Word, the transforming instrument of Love, is clearly linked to the sense of hearing, in a profound way: Lia's song must have its effect on the intellect which receives through the ear and understands the hidden truth ("il ver ascoso"). The function of the eyes however, long the conceived viaduct of spiritual elevation in the Stilnovistic doctrine of love, seems here to be perverted. The sense of sight in Ameto's case provokes only lust, an ecstasy not of the spiritual nature. We are therefore tempted toward a parodistic interpretation of Boccaccio's distortion of the Stilnovistic phenomenology and metaphysics of love. A. B. Givens (*La dottrina d'amore nel Boccaccio*, Messina-Firenze: D'Anna, 1968) suggests that Boccaccio is 'outgrowing' this doctrine: "vogliamo anzi aggiungere che proprio nel fatto che la conclusione dell'*Ameto* ci pare forzata e fredda, appare [anche] superato il concetto d'amore stilnovistico." (p. 97)

9. E tu, da me non conosciuto, Amore,
da poco tempo in là, il qual m'hai tratto
dalla vita selvaggia e dallo errore,
istato rozzo infino allora e matto, (XVL, 22–25)

These lines suggest a *moral* awareness which is neither supported by Ameto's behaviour nor by his wishful thinking about the nymphs.

10. Inf. IX, 61–63.

11. I have adapted this term from C. S. Lewis' (op. cit., p. 55) definition of "Psychomachia": 'bellum intestinum,' Holy War, battle of the virtues and the vices—a favourite theme of the Middle Ages.

12. See: R. Hollander, *Boccaccio's Two Venuses*, New York, Columbia U. Press, 1977.

13. Ameto does try his hand at being a love poet as he composes a song for Lia

(VIII): "Le tue bellezze, degne d'ogni canto,/non possono esser tocche col mio metro", he prefaces, but then tries just the same. The song is full of earthly imagery, "complimenti grossi" and punctuated with "donna del cor mio", "caro mio disire", popular refrains 'borrowed' by Ameto from the standard love poetry. Boccaccio's challenge of putting into Ameto's mouth words appropriate for this uncultured lad is met, and the characterization successful in this respect. Di Pino (op. cit., p. 66) notes in this song "il gusto letterario dell'illetterato".

14. Inf., XXVII, 25–42.

NOTA SU L'*ELEGIA DI MADONNA FIAMMETTA* E LA POSSIBILITÀ DI UNA TRIPLICE ANALISI PSICOANALITICA: AUTORE, PERSONAGGIO, PUBBLICO

CLORINDA DONATO

L'*Elegia di Madonna Fiammetta* è stata spesso definita il primo romanzo psicologico della letteratura europea, a causa di una scelta narrativa che non segue le vicissitudini umane come risultato di forze religiose o mitiche, ma piuttosto come effetto di interazioni tra le persone e le situazioni reali della vita sociale.

Narrata in prima persona, l'elegia definisce e sviluppa il precario stato psicologico del personaggio centrale, Madonna Fiammetta, dopo che questa è stata abbandonata dall'amante. Le varie fasi della vicenda vengono rievocate attraverso i ricordi e i pensieri della protagonista, dallo sbocciare del suo amore per il giovane Panfilo fino alla «pazzia» che ne risulta, che ella stessa definisce come «infermità non curabile».

Un soggetto come questo sembra invitare ad un'analisi di tipo psicologico, tanto più in quanto la narrazione è intessuta di quegli elementi che oggi siamo abituati a considerare come l'oggetto consueto delle teorie psicoanalitiche: sogni, scene isteriche, tentati suicidi, e dialettiche interiori, per non parlare dei lunghi dialoghi in chiave di autoconfessione che si svolgono tra Fiammetta e la paziente e comprensiva balia.

Lo sfogo che il libro documenta, e la diligente registrazione in esso

contenuta della progressione della «malattia», possono quasi essere visti come un «caso clinico» medievale, inducendo il critico ad avvicinarsi a Madonna Fiammetta un po' come lo psicologo si avvicina ad un paziente. Al contempo, la dimensione psicologica stessa dell'opera ci invita a sviluppare un'indagine conoscitiva anche in un'altra delle dimensioni che la critica psicoanalitica ci schiude per la comprensione delle motivazioni che urgevano l'autore alla stesura del suo scritto.

Questo saggio propone una brevissima analisi dell'importanza dell'ispirazione autobiografica nell'elaborazione di questo primo romanzo psicologico; alla luce di questa analisi, si cercherà di interpretare il rapporto scrittore-messaggio-pubblico, alla funzione che l'autore assegna all'opera come forma di comunicazione sia con il pubblico che con se stesso. A questo scopo, si presterà particolare attenzione al prologo della Fiammetta, senza trascurare i prologhi di altre opere in cui il Boccaccio fa espliciti riferimenti al valore terapeutico della creazione letteraria, sia per il lettore, che per lo scrittore. La base teorica verrà fornita dal noto saggio di Freud, «Il poeta e la fantasia», e dal suo trattato *Al di là del principio del piacere.*

Gli studi più recenti sono generalmente cauti nell'identificare Fiammetta, il personaggio al quale vengono dedicate la maggior parte delle opere del Boccaccio e che dà il nome alla protagonista del'*Elegia*, con una figura reale dell'adolescenza napoletana dell'autore. I biografi contemporanei ritengono che Fiammetta è probabilmente una creazione di fantasia, un personaggio di donna che è insieme simbolo delle varie esperienze amorose dell'autore ed espressione dei suoi desideri sublimati. Reale o mitica che sia, Fiammetta diventa il perno di un continuo gioco di specchi fra vicende autobiografiche e situazioni letterarie che dà spessore all'opera boccaccesca. Come spiega Vittore Branca, la presenza di materia autobiografica costituisce una non trascurabile parte dell'innovazione letteraria nell'opera dello scrittore certaldese:

> He not only broadened the melodic turn of the strophe and made it more variously adequate for its material, but brought into the narration his own sorrowing and direct experience of love and that full and very human sentimental and psychological life which the polular singers,

> the canterini, who favored the adventurous and the fabulous, had rejected even when it was available to them, natural and abundant, in the French sources.[1]

La presenza dell'elemento psicologico e autobiografico ci invita dunque a studiare più da vicino i proemi alle varie opere, per potervi identificare e sottolineare le dichiarazioni «in prima persona» nelle quali l'autore dà espressione a specifiche esperienze personali che sembrano costituire una base essenziale della sua ispirazione.

Ai nostri scopi, non importa se Fiammetta corrisponda ad una figura reale o fittizia. È significativo tuttavia che questa figura rappresenti il simbolo della controparte femminile nei rapporti amorosi del Boccaccio.

A guidicare dall'importanza che il tema della delusione amorosa assume nella sua opera giovanile, si potrebbe sospettare che le avventure sentimentali del Boccaccio non fossero delle più felici: i proemi dei suoi primi testi ne danno la prova. La *Teseida* porta una dedicatoria con il nome della donna amata — «A Fiammetta» —, dove l'autore spiega come i tre personaggi principali siano da lui stati scelti con l'intento di ricostruire un'infelice triangolo amoroso in cui egli stesso si era trovato coinvolto:

> E che ella (*Teseida*) da me per voi sia compilata, due cose fra l'altre il manifestano. L'una si è che ciò che sotto il nome dell'uno de' due amanti e della giovane amata si conta essere stato, ricordanovi bene, e io a voi di me e voi a me di voi, se non mentiste, potreste conoscere essere stato detto e fatto in parte: quale de' due si sia non discuopro, ché so che ve ne avedrete.[2]

Appare così in questa dichiarazione la tendenza del Boccaccio a sovrapporsi ad un personaggio d'invenzione, tendenza già manifestatasi in modo ancora più evidente nel *Filostrato*, con una vera e propria proiezione di se stesso nel personaggio di Troiolo. Anche in quest'opera è il proemio ad offrirci un'utile testimonianza:

> Meco adunque con sollecita cura cominciai a rivolgere l'antiche storie per trovare cui io potessi fare scudo verisimilmente del mio segreto a amoroso dolore. Né altro più atto nella mente mi venne a tale bisogno che il valoroso giovane Troiolo....[3]

La scelta di Troiolo come personaggio centrale e, al tempo stesso, come proiezione esterna delle proprie più intime esigenze psicologiche, non potrebbe essere dichiarata dall'autore in modo più esplicito, ma ancora più interessanti ai nostri fini sono gli argomenti che egli propone, nello stesso proemio del *Filostrato*, come le proprie ragioni e motivazioni interiori per la stesura di questa opera:

> ....e dico che, veggendomi in tanta e così aspre avversità per lo vostro partire pervenuto, prima proposi di ritenere del tutto dentro del tristo petto l'angoscia mia, acciocchè palesata per avventura non fosse nel futuro di molto maggior efficacia cagione. E ciò sostenendo con forza, fu ora che assai vicino a disperata morte mi fece venire, la quale allora se pur venuta mi fosse, sanza niuno fallo cara me sarebbe stata. Ma poi, non so da che occulta speranza di dovervi pure quando che sia rivedere, e nella prima felicità gli occhi miei ritornare, me nacque non solamente di morte paura, ma desidero di lunga vita; quantunque misera, non vedendovi, la dovessi menare. E conoscendo assai chiaramente che, tenendo io del tutto come proposto avea la mia concetta doglia nel petto nascosa, era impossibile che delle molte volte che essa abbondante e ogni termine trapassante sopravveniva, alcuna in tanto non vincesse le forze mie, già debolissime divenute, che morte sanza fallo ne seguirebbe e poi per conseguente non vi vedrei, da più utile consiglio mosso, mutai proposto e pensai di volere con alcuno onesto ramarichio dare luogo a quella e uscita del tristo petto, acciocché io vivessi e vi potessi ancora vedere e più lungamente vostro dimorassi vivendo. Né prima tal pensiero nella mente me venne, che il modo subitamente con esso m'accorse; del quale avvenimento, quasi da nascosa divinità spirato, certissimo augurio presi di futura salute. E il modo fu questo: di dovere in persona d'alcuno passionato sì come io era e sono, cantando narrare li miei martiri.[4]

Così in Boccaccio come in altri scrittori si celebra il valore terapeutico della creazione letteraria, come atto liberatorio in cui l'autore spera di trovare sollievo al proprio dolore, oggettivizzandolo sulla pagina scritta. L'autore che scrive del suo dolore cerca di dominare una realtà insopportabile, esponendola prima per poterla poi forse capire e analizzare. Nel suo libro intitolato *Psicoanlisi dell'arte*, Charles Baudouin espone le teorie di W. Stekel in un capitolo sulla finzione catartica dell'opera di poesia:

> L'opera di poesia esprime il conflitto e, nello stesso tempo anche uno sforzo più o meno felice per risolverlo; essa scaturisce dunque dalle stesse condizioni che determinano la nevrosi. Ma lo Stekel non dimentica di insistere sul fatto che il poeta, creando, diventa medico di se stesso, che l'opera è una specia di « auto-analisi », « un' aberrazione », una salutare scarica degli « affetti repressi ».[5]

L'effetto che un'opera ha per lo scrittore è simile a quello che il gioco ha per il bambino. Per chiarire questo concetto, sarebbe utile rifarsi all'ultimo libro di Freud, *Al di là del principio del piacere*, ove ci viene proposto l'esempio del bambino che tramite la ripetizione del gioco del lancio di un rocchetto legato ad un filo dietro un mobile, riesce a rovesciare « in attivo » una situazione che in realtà gli viene imposta dall'esterno e che egli subisce con dolore, cioè l'allontanamento della madre. In questo modo il bambino si adatta alla rinuncia, trasformando la proibizione in gioco e riuscendo così ad accettarla. L'opera letteraria può avere una funzione del tutto simile per lo scrittore, come spiega Pier Massimo Forni nel suo saggio « La Creazione Poetica »:

> il soggetto (il poeta) si sottrae alla storia e colloca l'esperienza su di un piano atemporale e relativamente sicuro. Il risultato sembra poter essere gratificante anche se il contenuto della rappresentazione artistica è il dolore trasportato dal mondo della realtà. Siamo infatti in un campo d'azione in cui la parola è lasciata al soggetto il quale, anzichè subire la situazione penosa o dolorosa, come accade sul versante della realtà, la ricrea prendendone le distanze, la struttura secondo nuove regole, la suscita e la spegne in un gioco incessante. Non vi è ricerca del dolore ma espressione del dolore stesso, capacità di usarlo, direbbe Freud, in funzione del principio del piacere.[6]

Nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, questo fine liberatorio sembra essere perseguito e realizzato in modo più che esplicito. Il Boccaccio non si preoccupa più di rivolgersi alle « antiche storie » per trovare un personaggio che possa fare « scudo verisimilmente del (suo) segreto e amoroso dolore ». Ora gli interessa soltanto narrare, nel modo più diretto e nel linguaggio più naturale che la tradizione letteraria gli permette: l'elegia in prima persona. Anche la brevità del proemio, privo qui degli elementi ornamentali che caratterizzavano le intro-

duzioni dei suoi testi precedenti, attesta l'urgenza nell'autore di intraprendere una narrazione diretta del suo dolore. La materia dell'opera che seguirà è dichiarata esplicitamente:

> voi, leggendo, non troverete favole greche ornate di molte bugie, né troiane battaglie sozze per molto sangue, ma amorose, stimolate da molti disiri....[7]

In realtà il fine, se così possiamo chiamarlo, che il Boccaccio tenta più o meno consciamente di ottenere con la stesura dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* è duplice. Abbiamo già discusso il valore catartico che lo scrivere può avere per lo scrittore; tuttavia, come spiega Freud nel saggio «Il poeta e la fantasia,» una seconda funzione, non meno importante della prima, può esplicarsi nella correzione di una realtà che ha lasciato lo scrittore insoddisfatto. Nella *Fiammetta* una funzione di questo tipo sembra essere adempiuta dal personaggio di Panfilo. Da quello che si può intuire della vita amorosa del Boccaccio attraverso i suoi scritti, pare che egli, vittima di un tradimento, sia stato abbandonato dall'amata. Nella *Fiammetta*, se si accetta la tesi che Panfilo è una controfigura dell'autore stesso, questi può realizzare esattamente il contrario: l'incontinente amante abbandona Fiammetta per un'altra donna. Non sembra azzardato dunque identificare il personaggio di Panfilo con una proiezione fantastica dell'autore, che con essa cerca in qualche modo di appagare i propri desideri erotici ed egoistici. Panfilo è l'eroe che ha saputo giocare le proprie carte, è l'uomo che in fondo il Boccaccio avrebbe voluto essere. L'uomo insoddisfatto fantastica collocandosi sempre al centro delle sue fantasticherie, nelle quali ogni disillusione viene vendicata ed ogni desiderio appagato. Gli eroi della creazione letteraria possono essere considerati sotto questo punto di vista come prodotti di una fantasia liberatrice e compensatrice. Come dice Freud:

> Quando tutte le donne del romanzo si innamorano dell'eroe, ciò non va inteso come una descrizione della realtà, ma come necessario contenuto della fantasticheria.[8]

Quindi sia il personaggio di Fiammetta che quello di Panfilo rispondono alle esigenze psicologiche del Boccaccio: Fiammetta offrendogli la possibilità di dare sfogo al suo dolore personale e di

accettarlo in una forma obbiettiva, Panfilo realizzando tutti i suoi sogni insoddisfatti.

A questo punto è opportuno discutere in breve un altro aspetto dell'*Elegia* a cui si può applicare la critica psicoanalitica: il pubblico e il suo modo di fruire e di godere della creazone letteraria. Nella *Fiammetta*, il Boccaccio si rivolge direttamente alle donne, poichè ritiene che esse, saranno certamente in grado di apprezzare e di recepire il messaggio ed il contenuto della sua opera, avendo presumibilmente avuto delle esperienze simili a quelle della protagonista. Questo concetto è espresso per bocca della stessa Fiammetta:

> Voi sole, le quali io per me medesima conosco pieghevoli e agl'infortunii pie, priego che leggiate.... Priegovi che d'averle non rifiutate (le dolorose vicende che Fiammetta racconterà) pensando che, sì come li miei, così poco sono stabili li vostri casi, li quali se a' miei simili ritornassero, il che cessilo Iddio, care vi sarabbero rendendolevi.[9]

Il Boccaccio sembra qui offrire ai lettori una possibilità di facile identificazione ed immedesimazione nella sua materia letteraria. Non è infatti solo l'autore che proietta i propri complessi e conflitti; una trasposizione del tutto simile viene in effetti ricercata e perseguita anche dal lettore, come ci spiega il Baudouin quando dice che «il fruitore proietta i suoi complessi nell'opera che contempla.» È specialmente interessante notare, sulla base di quanto detto sopra e della citazione riportata, che il Boccaccio sembra essere conscio di questo secondo processo traspositivo, al punto da invitarlo quasi apertamente. Allo scopo di illustrare come l'opera d'arte possa produrre nel «pubblico» un godimento «catartico» in aggiunta a quello «estetico», possiamo ritornare a Freud:

> ci seduce (l'opera) mediante il godimento puramente formale, e cioè estetico, che egli (l'artista) ci offre nella presentazione delle sue fantasie. Tale godimento, che ci viene offerto per rendere con esso possibile la liberazione, da fonti psichiche piu' profonde, di un piacere maggiore, può esser detto premio di seduzione o piacere preliminare. Io sono convinto che ogni piacere estetico procuratoci dal poeta ha il carattere di un tale piacere preliminare, e che il vero godimento dell'opera poetica provenga dalla liberazione di tensioni nella nostra psiche. Forse contribuisce non poco a tale esito il fatto che il poeta ci

> mette in condizione di gustare d'ora in poi le nostre fantasie senza quel rimprovero e senza vergogna.[10]

Quindi, il piacere preliminare offerto al lettore mediante una efficace presentazione formale dell'opera artistica o letteraria serve a vincere le resistenze che egli potrebbe avere nei confronti di ciò che avviene all'interno del racconto. Secondo l'estetica freudiana, il piacere tecnico dell'opera distrae il lettore, e permette che egli ne gusti il contenuto a livello istintivo.

Accettando questa tesi, non è difficile capire la ragione dell'enorme successo di cui il *Decameron* ha sempre goduto. Quale altra opera ci ha mai dato la possibilità di « gustare » una tale varietà di fantasie erotiche, « senza », per usare le parole di Freud, « quel rimprovero e senza vergogna »? Questo sottile gioco di trasposizione intellettuale fra forma giocosa, apparentemente innocua, e contenuto erotico-psicologico, acquista una particolare rilevanza se si ricorda che anche quest'opera fu dall'autore dedicata alle donne, alle quali, per citare ancora una volta Freud, « viene riconosciuta in genere una minima parte dei propri bisogni sessuali. »[11]

Nessuno lo sapeva meglio del Boccaccio, come il proemio al *Decameron* attesta:

> (Le donne) dentro a' dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorose fiamme nascose, le quali quanto più di forza abbian che le palesi coloro il sanno che l'hanno provato e provano; e oltre a ciò, ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano, e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgendo diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre sieno allegri. E se per quegli alcuna malinconia, mossa da focoso disio, sopravviene nelle lor menti, in quelle conviene che con grave noia si dimori, se da nuovi ragionamenti non è rimossa....[12]

Boccaccio era dunque sensibile alle frustrate esigenze della vita interiore femminile, e conscio del possibile appagamento compensatorio che persino un'esperienza vissuta solo attraverso la finzione letteraria vi poteva apportare.

Uno studio più approfondito di questo particolare aspetto del rapporto autore-pubblico nel *Decameron*, e di come questo rapporto

incida di fatto sulla tematica delle varie novelle, fornirebbe senza dubbio, materiale critico di estremo interesse. Dalle ampie riflessioni su questo tema contenute sia nel proemio come nel prologo alla quarta giornata, è chiaro infatti che la questione occupa una posizione centrale nell'ispirazione letteraria del Boccaccio. A noi interessa più che altro notare come tale ispirazione si sia di fatto oggettivizzata, e in questa opera più meditata e matura come la componente psicologica sia in essa ancora presente, ma non rifletta più soltanto un'esigenza personale. La « missione d'autore » è divenuta ormai quasi un tentativo di interpretare le esigenze interiori di un'intera generazione di pubblico. Questo tentativo non appare affatto nella *Fiammetta*: il pubblico, che per le ragioni e nei modi sopra accennati riveste spesso nel *Decameron* quasi il ruolo di protagonista, non è chiamato in causa nella precedente opera se non per invocare da esso simpatia e pietà per le personali vicende della protagonista.

La motivazione psicologica della *Fiammetta* è apertamente quella personale dell'autore, che cerca sfogo e, se possibile, consolazione al suo dolore tramite la trasposizione letteraria. Questo è già di fatto un tentativo di oggettivizzazione, ma nel modo in cui si realizza, esso si manifesta appena in fase embrionale. Questo embrione maturerà e si svilupperà completamente nell'autore solo più tardi, quando la maturità degli anni e dell'esperienza letteraria lo porteranno a comprendere appieno l'universalità di quei sentimenti e di quelle passioni che nell'opera giovanile gli erano apparsi così personali.

Note

1. Vittore Branca, *Boccaccio: The Man and His Works*, trad. Richard Monges, a cura di Dennis J. McAuliffe, New York, New York University Press, 1976, pp. 43–44.
2. Giovanni Boccaccio, *Teseida*, in *Tutte le opere*, a cura di Bittore Branca, vol. II-Milano, Mondadori, 1964, pp. 246–247.
3. Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, ivi, p. 21.
4. Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, cit. pp. 20–21.
5. Charles Baudouin, *Psicoanalisi dell'Arte*, Firenze, Guaraldi, 1972, p. 218.
6. Pier Massimo Forni, « La creazione poetica, » in *Ricerche di Psicologia*, anno III (1979), n. 11–12, p. 138.

7. Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di Carlo Salinari e Natalino Sapegno, Torino, Einaudi, 1976, p. 3.

8. Sigmund Freud, «Il poeta e la fantasia,» in *Psicoanlisi e estetica*, a cura di Alessandro Pagnini, Firenze, C. G. Sansoni, 1975, p. 32.

9. Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, cit. p. 3.

10. Sigmund Freud, cit., p. 35.

11. Sigmund Freud, cit., p. 30.

12. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Domenico Consoli, Milano, Bietti, 1966, p. 18.

IL MELODRAMMA ITALIANO DELL'OTTOCENTO COME PRODOTTO NAZIONALE-POPOLARE

FRANCESCA SAVOIA

Chi si accosti al melodramma italiano dell'Ottocento, qualunque sia l'aspetto che di tale fenomeno intende privilegiare, troverà nei *Quaderni del carcere* gramsciani osservazioni di fondamentale importanza al riguardo. Gramsci, com'è noto, prese in considerazione il nostro melodramma in quanto esso, ad un certo punto, si era realizzato come «forma popolare di comunicazione artistica» (1), ed anzi aveva rappresentato l'unico prodotto artistico nazionale-popolare, ricoprendo la funzione altrove assolta dalla letteratura ed in particolare dal romanzo. Una nota fra le più significative, al fine di comprendere il valore attribuito da Gramsci al melodramma ottocentesco italiano, è quella di apertura del Quaderno 21. Essa contiene un elenco di questioni, a giudizio di Gramsci tradizionalmente mal poste, e dalla cui risoluzione dipenderebbe, invece, l'esatta comprensione dello sviluppo e delle caratteristiche della cultura italiana. Tali questioni—nell'ordine in cui Gramsci, appunto, le elenca—sono le sequenti: la non popolarità della letteratura italiana, il teatro italiano, la questione della lingua, se sia esistito un romanticismo italiano, l'assenza di una riforma protestante in Italia, se Umanesimo e Rinascimento siano stati progressivi o no, la 'impopolarita' del Risorgimento italiano, la non esistenza—o quasi—di una letteratura popolare italiana e la persistente popolarità di questo genere di letteratura tradotta da linque

straniere (2). Il melodramma sembra avere a che fare con tutti questi problemi. Per le sue origini rinascimentali e aristocratiche, la sua prepotente affermazione in Italia e all'estero, il suo sviluppo in senso democratico-borghese, i contenuti e la lingua adottati nonché le fonti della sua librettistica, esso rientra nell'ambito di ognuna di tali questioni, persino quella—apparentemente più lontana—della non avvenuta riforma protestante, se si devono accogliere le osservazioni di L. A. Fiedler secondo il quale, nei paesi di tradizione cattolico-mariana in quanto tali, il romanzo non riuscì a raggiungere mai una importanza primaria come genere letterario e l'opera lirica ne fece le veci (3).

Un processo di transformazione in senso democratico-borghese, paragonabile a quello che condusse—in letteratura—alla nascita del romanzo moderno, aveva preso l'avvio nell'opera con l'apertura dei teatri al pubblico pagante ed il graduale passaggio dai soggetti mitologico-pastorali a quelli storici. Il melodramma, tuttavia, conservava ancora, in quelle vesti, un carattere di assoluta estraneità al nuovo pubblico. Delle esigenze di questo pubblico si fece interprete, invece, il genere operistico comico-sentimentale sviluppato dalla scuola napoletana nella seconda metà del Settecento. Questo genere assurse in Francia, attraverso la 'querelle des anciens et des modernes', quella 'des bouffons' e infine la polemica fra gluckisti e piccinnisti, a vero e proprio emblema di una battaglia politica, morale e intellettuale condotta contro l'Ancien Régime.

Scrive R. Wangermée: «Lorsque les philosophes ont opposé aux grands opéras de Rameau le modeste intermède qu'était *La serva padrona* de Pergolèse et qu'ils ont provoqué ce qu' on a appelé la querelle des bouffons, il ne s'est pas agi seulement d'un conflit esthétique. Ce grand opéra était l'illustration et presque le symbole d'un ordre de choses que les philosophes voulaient combattre. En proclamant le caractère artificiel du grand opéra ils refusaient d'admettre l'authenticité du monde où ils vivaient''. Naturalmente «en dépit des affirmations des philosophes, l'opéra buffe s'est crée lui aussi un monde de conventions, mais il s'est fait que ce monde (....) répondait aux voeux d'un nouveau public» (4), presso il quale, più tardi, il grand-opéra—trasformato nel tipo rossiniano—avrebbe riacquistato favore.

Tuttavia, siamo ancora lontani dal traguardo nazionale-popolare al quale, particolarmente, guarda Gramsci (5): esso venne raggiunto solo in epoca romantica, precisamente quando il romanticismo—portavoce, in prima istanza, della Restaurazione—si volse alla Rivoluzione e cioè quando si verificò la svolta artistico-letteraria corrispondente alla ripresa del pensiero politico liberale e democratico, e la lotta contro il potere costituito. Nel melodramma italiano questa svolta si determinò con il giovane Verdi, essendo il romanticismo di Bellini e Donizetti di contenuto ancora sostanzialmente conservatore (6). Verdi accolse la tematica risorgimentale, il sentimento della nazionalità e il ribellismo romantici (7) come elementi atti a favorire un radicale cambiamento del teatro lirico, una modificazione profonda di linguaggio nel senso di un sempre maggiore coinvolgimento tra opera e pubblico. Oltre a ciò, più in generale, il melodramma italiano realizzò, se non tutte, alcune delle proposte fondamentali del romanticismo, le quali—quand'anche accolte in dichiarazioni programmatiche e in manifesti dai letterati italiani—non riuscirono o riuscirono solo parzialmente ad espandersi, « di rado facendo breccia nelle difese di una tradizione organizzatissima, sollecita delle proprie leggi. »[7]

Il melodramma, dunque, inteso come veicolo di romanticismo (e romanticismo rivoluzionario) in Italia. Questo spiega, ma solo in parte, l'accostamento suggerito da Gramsci tra il melodramma italiano e il romanzo popolare prodotto dal romanticismo europeo, e la sua definizione come romanzo popolare musicato. Va aggiunto infatti che l'opera, come il romanzo—sulla scorta di quei principi, per la spinta di quegli ideali romantico-rivoluzionari, e nel momento della loro massima emergenza e della loro più ampia condivisibilità e incisività politica, vale a dire negli anni che precedettero l'unità d'Italia—divenne l'arte più popolare. Essa si avviò a diventare 'arte di massa' (con tutto ciò che l'espressione può implicare, ivi compresi la degradazione e il riciclaggio di valori), prefigurazione di quella odierna. Vale la pena di precisare—a questo punto—come il melodramma non fosse un prodotto individuale, sia a livello di creazione, giacché dipendeva dalla collaborazione del musicista col proprio librettista, e tanto meno a livello di realizzazione, fondandosi sulla divisione del lavoro affidata a specialisti di diverso grado; e come, ancora, il suo successo fosse spesso affidato più all'interpretazione

della vedette del momento che al buon livello dell'opera.[8] Per questa serie di ragioni il film può, in certo modo, considerarsi il 'prepotente' successore dell'opera, come afferma Adorno.[9] Lo stesso Gramsci, del resto, sostiene in più luoghi il debito del cinematografo al melodramma e al romanzo popolare.[10]

Il romanzo conquistò il grande pubblico alla letteratura, l'opera alla musica. Ed anzi, in Italia, il melodramma—in quel momento e ancora a lungo—significò per la gran parte del suo pubblico, non solo l'unico approccio alla musica, ma anche l'unico approccio alla letteratura. «En Italie, au XIXème siècle—scrive M. Jeuland-Meynard a proposito della lingua librettistica—cette langue est l'italien (....) Extérieurement au mélodrame, le livret en italien véhicule, d'un bout à l'autre de la Péninsule, les mêmes rapprésentations affectives et passionelles, en un mot les mêmes modèles culturels.»[11] La positività e insieme i limiti di un simile contributo alla formazione di un 'humus' nazionale, sono facilmente immaginabili. Gramsci, per parte sua, sostiene che «siccome il popolo non è letterato, e di letteratura conosce solo il libretto d'opera ottocentsco, avviene che gli uomini del popolo melodrammatizzino.»[12] Ancor più esplicito è T. De Mauro, laddove parla di Totò: «....chi ripensi alle lettere di prigionieri della prima guerra mondiale—egli scrive—e alle ingenue inserzioni di elementi aulici di origine melodrammatica, in una compagine lessicale poverissima e semidialettale («Noi altri stiamo con quor a spetar che un giorno laltro le trombe di guerra suonar» Omodeo Momenti 398), può valutare quanto gli scherzi di Totò hanno aiutato i più ad avvertire, prima ancora che il ridicolo dell'aulicità fuori luogo, l'aulicità stessa di certi elementi lessicali che per l'innanzi, se noti, rischiavano di essere adoperati in contesti che non li richiedevano affatto.»[13]

Naturalmente l'opera e il romanzo ottocenteschi non corrisposero interamente alle caratteristiche dell'odierna industria culturale, alla quale—pure—ci sentiamo di paragonarli, né il loro pubblico rappresentò la totalità della società, giacché esso fu per molto tempo quasi esclusivamente borghese: e tuttavia questi due generi artistici poterono contare su un pubblico che nessun altro genere aveva fino ad allora guadagnato.

Il confronto tra melodramma e romanzo—consentito, dunque, dalla quasi contemporaneità della loro affermazione e dalla identità

del pubblico al quale si rivolsero e del quale usufruirono—è confortato da un intenso (e reciproco) scambio di influenze. Per il melodramma esse sono registrabili, immediatamente, a livello dei soggetti, peraltro attinti frequentemente anche dalla letteratura drammatica. A partire dal primo Ottocento, l'opera viene modellata sul romanzo storico, sul dramma contemporaneo e quello shakespeariano, di cui i libretti sono—secondo regole generali che caratterizzano ciascun autore e la sua poetica—le riduzioni e gli adattamenti. Bastino alcuni esempi: fra i romanzi vennero musicati *I promessi sposi* di Manzoni, *Marco Visconti* e *I Lombardi alla prima crociata* di Grossi, *Margherita Pusterla* di Cantù, *Pia de' Tolomei* di Sestini, *L'étrangère di* d'Arlincourt, *Le Compte de Monte-Cristo* di Dumas padre, *The siege of Corinth, Parisina* e *The corsair* di Byron, il *Faust* di Marlowe, *The lady of the lake, The bride of Lammermoor* e *Ivanhoe* di Scott, *The bravo Heidenmauer* di Fenimore-Cooper; fra i drammi *Beatrice di Tenda* di Tedaldi-Fores (esistevano tuttavia varie redazioni romanzesche della vicenda, tra cui quella di Diodata Saluzzo e quella di Marocco, che possono aver influenzato il librettista), *Le Compte de Comminges* di Baculard d'Arnaud, *Le pasteur* di Bourgeois e Sauvestre, *Medée* e *Polyeucte* di Corneille, *La dame aux camélias* di Dumas figlio, *Le roi s'amuse*, *Lucrèce Borgia*, *Ange Tyran de Padoue, Hernani* e *Marion de Lorme* di Hugo, *Un duel sous le cardinal de Richelieu* di Lockroy, *Le bal masqué di Scribe*, *L'infanticide* di Soumet, *Zaire* e *Sémiramis* di Voltaire, *Othello the moor of Venice*, *Romeo and Juliet*, *Macbeth* e *Hamlet* di Shakespeare, *Die Raüber*, *Die Verschwörung des Fiesko*, *Kabale und liebe*, *Wallestein lager* e *Don Carlos* di Schiller, *El trovador* di A. Gutierrez, *Don Alvaro o la fuerza del sino* di Angel de Saavedra duca de Rivas. E questo per quel che attiene il primo Ottocento soltanto.

Qui giunti, non si può tuttavia fingere di ignorare che fosse la musica a veicolare quei soggetti, quei contenuti, a dar voce ai personaggi in qualità di canto, nonché a richiedere particolari comportamenti scenici. Che fossero—insomma—la musica e la vocalità ad evolversi, trascinando seco gli altri linguaggi, per parlare ad un pubblico sempre più vasto, distribuito su tutto il territorio nazionale (e oltre). Nell'opera, il romanticismo fu, anzitutto, un sommovimento di timbri e di ruoli, l'instaurazione di un rapporto

timbro-sesso-età-ruolo secondo criteri realistici (di resa mimetica) precedentemente ignorati, l'identità di melodia vocalistica e di ritratto psicologico, la ricerca—infine—di una composizione e successione di 'pezzi' e di una vocalità capaci di rispecchiare i trapassi d'umore e di sentimenti dei personaggi con maggiore immediatezza che nell'epoca belcantistica. E' con Bellini e Donizetti che la situazione sopra descritta incominciò a realizzarsi. Ma già a metà secolo, se non alla morte di Bellini, si era giunti ad una fase di ristagno. Lo sviluppo ulteriore impresso da Verdi al melodramma nel senso della maggiore caratterizzazione del personaggio e di una sempre più stretta coerenza drammatica—ciò che permise di uscire da quella fase—andò di pari passo con l'aspirazione ad avvicinarsi a Shakespeare che è, infine, l'archetipo remoto del romanzo storico. Verdi musicò il *Macbeth* nel 1847 e lo rifece parzialmente nel 1865; musicò *Otello* nel 1887 e il *Falstaff*, sua ultima opera, nel 1893; è noto, inoltre, il suo progetto irrealizzato di musicare il *Re Lear*, fra il 1849 e il 1850, e che altri due soggetti shakespeariani gli vennero, in quello stesso periodo, offerti: *La tempesta* dall'Escudier nei primi mesi del 1850 e *Amleto* dal Carcano nel giugno dello stesso anno.[14] Il riferimento a Shakespeare ed in particolare a *Re Lear*, che è proprio il dramma preso in considerazione da Lukács nel suo saggio sul romanzo storico e il dramma storico, ci porta, per associazione, ad integrare l'impostazione di base del confronto con il romanzo (che tutti coloro i quali si sono occupati di librettistica hanno accolto, a parte ogni riferimento gramsciano) con quelle osservazioni lukácsiane, mutuate in parte da Hegel.

Sebbene consideri l'influenza che proprio il dramma shakespeariano esercitò sullo sviluppo del romanzo moderno e la interdipendenza storica tra i due generi, Lukács ritiene che romanzo e dramma intrattengano un rapporto diverso col mondo storico. Entrambi sono generi totalizzanti, tendono cioè alla rappresentazione della totalità del processo vitale, offrono un'immagine totale della realtà oggettiva, o meglio ne offrono una copia relativa ed incompleta ma che deve valere più intensamente della vita stessa. Le modalità di rappresentazione sono tuttavia differenti; l'una, diciamo così, capillare, l'altra per concentrazione. Mentre la totalità epico-romanzesca è üna «totalità degli oggetti», la totalità drammatica si concentra intorno

ad un centro fisso, intorno alla «collisione tragica»: è una «totalità dei movimenti». Questi movimenti sono quei movimenti sociali, psicologici e morali del mondo umano dai quali sorge la «collisione tragica» e che in essa si risolvono: qualsiasi personaggio o situazione sfugga a questa dialettica e alla dinamica del conflitto risulta drammaticamente superflua. Il carattere autenticamente drammatico oppure 'romanzesco' (in senso deteriore) di un dramma dipende, dunque, per Lukács, dalla soluzione del problema della totalità dei movimenti.[15] Per applicare simili categorie al melodramma bisognerà innanzi tutto 'fare i conti' con L'annoso, quanto a volte pretestuoso, problema della presunta sua intrinseca innaturalezza. Non ci pare che il 'recitar cantando'—per usare la formula originaria dell'opera per musica—possa considerarsi pregiudiziale al realismo se non in senso strettamente naturalistico-sperimentale: in questo senso esso è mistificatorio e deformante tanto quanto altre forme, inerenti ad altri generi artistici. Tra i numerosi linguaggi che il melodramma 'parla' bisognerà, piuttosto, trovare quello che coordina la particolare mimesi melodrammatica. Così orientandoci potremo riconoscere come 'romanzesca' la tendenza descrittiva comune a tanti melodrammi, cioè la tendenza per la quale funzioni cardinali non si concretano in azioni ma vengono demandate ad interventi puramente informativi; e come autenticamente drammatica la musica, vero e proprio tessuto connettivo del melodramma.[16] Ciò detto potremo proseguire osservando come le opere di Verdi, a differenza di quelle dei suoi predecessori e di quelle di Puccini—per prendere il più popolare dei suoi successori —(caratterizzate semmai, queste ultime—dall'assenza di un principio contraddittorio) rappresentino un sistema, sia pur ristretto, di 'movimenti' sociali e umani, che la musica calamita verso due centri drammatici in particolare ricorrenti. Questi 'centri', vale a dire i temi più cari a Verdi e che più lo ispiravano, sono il conflitto tra amore e autorità paterna e la umanizzazione dell'individuo attraverso l'esperienza del dolore.[17] *Rigoletto* è l'opera nella quale i due temi più felicemente convivono, potenziandosi reciprocamente e realizzandosi in sommo grado: il Padre, per cattiva sorte buffone ma in verità «custode della dignità e dell'onore personali, della sacralità degli affetti, di quel nucleo di valori positivi che va sotto il nome di

umanesimo borghese »[18], entra per esso in conflitto con la propria figlia, che si è innamorata ed è stata sedotta, ed entra conseguentemente in conflitto, per difesa e vendetta di lei, con le strutture del potere, identificantesi con l'amante-seduttore, l'aristocratico Duca di Mantova, e i suoi cortigiani « vil razza dannata ». I due temi li ritroviamo anche in *Traviata*, senonché, a differenza del passato, essi non sono soltanto compresenti nell'opera ma contano anche un unico soggetto protagonista: mentre in *Rigoletto* protagonista del disegno di emancipazione umana era il buffone e protagonista dell'amore che porta al conflitto con il Padre era Gilda, qui c'è Violetta soltanto, 'difforme' anche lei ed insieme innamorata pronta al sacrificio.

Per richiedere una purificazione che lo riammetta nel consorzio umano il personaggio femminile può essersi macchiato di una sola colpa (giacché le limitazioni esistono, per la donna, nel bene come nel male) e cioè aver perduto la propria verginità o aver commesso adulterio, ciò che la porta 'fuori' della famiglia, orizzonte umano entro il quale dovrebbe 'ragionevolmente' mantenersi. Violetta, si sa, è ben più di questo: non solo è 'fuori' della famiglia, ma—in quanto mondana e maîtresse—ne insidia l'integrità, si oppone all'intimità della vita familiare borghese. L'amore concepito per Alfredo, disinteressato e monogamico, tenderebbe a riportarla in famiglia seguendo un disegno di reintegrazione fin qui—tuttavia—indolore; e perciò, proprio a questo punto, interviene—paradossalmente—lo scontro con il Padre (che per suprema ambiguità non è il suo) e la deviazione dell'amore verso l'alienazione dall'altro. L'intersecarsi dei due schemi, la cui applicazione aveva pur rappresentato un arricchimento ed una articolazione del modello melodrammatico romantico tradizionale, la loro funzionalità ed il loro reciproco giustificarsi, apparenti, lungi dal potenziarli o consolidarli, crea o meglio esplicita tali e tante contraddizioni de metterli irrimediabilmente in crisi.

Il fatto che i disegni di rivalsa e di vendetta del Conte Oberto, di Miller o di Rigoletto, cioè del Padre, quand'anche sortiscano qualche effetto finiscano per ritorcersi contro di lui, è stato interpretato già come segno dei tempi in cui Verdi viveva, come prova della coscienza —sia pur confusa—ch'egli doveva possedere della contraddizione fra gli ideali di uguaglianza e libertà, che la borghesia aveva pur impugnato, e la realtà dell'esercizio del suo potere.[19] Operare, tuttavia, una

connessione tra l'esito negativo—poniamo—della vicenda di *Rigoletto* (che è poi l'unica dalla quale il 'potente' esca indenne) e le contraddizioni della società e della famiglia borghesi, può risultare insieme difficile e semplicistico. In *Rigoletto* agisce—in fondo—una 'nemesi' (la maledizione di Monterone) che non contraddice affatto le ragioni della vendetta (Rigoletto, anzi, verrà punito, principalmente, proprio per aver schernito il padre di una delle 'vittime' del Duca) anche se li blocca. Tale connessione appare, invece, più legittima e facilmente operabile tra quelle contraddizioni e la vicenda di Violetta. Giacché quelle contraddizioni, ormai divenute condizione strutturale della società, diventano condizione strutturale anche del dramma, determinando ambiguità e assenza di vere alternative. Violetta avverte nell'amore di Alfredo—e Verdi ed il suo pubblico con lei—la possibilità di acquistare 'autenticità'; lascia perciò il belmondo e si ritira in campagna (nel segno della fuga e della rimozione del passato). Per prolungare l'idillio ella 'aliena', nascostamente da Alfredo, i suoi beni, ciò che la rende più apprezzabile. Ma ecco intervenire il padre che, pur riconoscendo quasi subito le intime ragioni di Violetta, esprime un punto di vista estraneo ad esse e tendente a far salvo il decoro (cioè la facciata, la maschera). Riuscito ad imporlo pagherà, poi, il ridicolo prezzo del rimorso a questo valore borghese dell''altro' (significativo che Duval, il personaggio dumasiano, non abbia affatto i 'cedimenti' che ha invece Germont, cioè il Padre verdiano). Questo punto di vista estraneo, le ragioni del perbenismo—nel quale troviamo, stravolti, quei valori che abbiamo etichettato come umanesimo borghese, un tempo utilizzati in senso moralistico-progressista contro la classe padronale aristocratica ora, invece, di segno moralistico-conservatore—funzionano in quanto, se accettati, accrescono l'apprezzabilità di Violetta: paradossalmente ella diventa più autentica ed umana quando 'nasconde' i suoi veri sentimenti e finge. Con ciò ella rivela pienamente la condizione alienante del vivere borghese.

Traviata è stata spesso segnalata come il punto di partenza del verismo o naturalismo operistico: tale opinione, non priva di fondamento ed anzi consolidata, è tuttavia scaduta spesso a luogo comune, richiamandosi unicamente alla vicenda, e perciò anche, talvolta, contestata. Se, d'altra parte, «non è vero—come afferma uno studioso

dei rapporti di Verdi con l'opera verista—che il verismo musicale sia soltanto un prodotto della scelta dei soggetti» ed è vero invece che «dispone di caratteristiche musicali specifiche e chiaramente riconoscibili»,[20] tanto meno questo sarà vero per *Traviata*. Giacché un fatto è certo: la messa a punto del nuovo linguaggio musicale fu attuata dalla giovane generazione a partire da un'occasione letteraria. Essa operò 'dall'esterno' una conciliazione fra il fatto di vita, il linguaggio di tutti i giorni e le nuove tendenze del linguaggio musicale, contrariamente a Verdi che era approdato per vie 'interne' alla vicenda romantica—con ciò s'intenda tanto la specifica vicenda di *Traviata* quanto il modello melodrammatico a lui lasciato in eredità da Bellini e Donizetti—ad una verità realistica e umana. In questo senso *Traviata* non costituisce il precedente al quale rifarsi. Essa è bensì l'opera che conclude la stagione del Risorgimento eroico, della rappresentazione epicoromantica borghese culminata nello sviluppo del prodotto nazionale-popolare, particolarmente verdiano, che ha sfiorato la critica della mentalità borghese creando una 'impasse' poi superata mediando a lungo—per ciò che attiene a Verdi—fra il vecchio e il nuovo, fra la tradizione italiana e il guadagnato linguaggio internazionale, e perdendo—in prospettiva e soprattutto per ciò che riguarda i successori—in qualità di 'popolarità'.

Ad avere quell'intuizione nazionale-popolare, alla quale Gramsci tiene tanto, fu il musicista: furono Verdi ed altri come lui, a scoprire e calibrare il peso autentico di espressioni rettorico-letterarie, a dare sostanza alle 'formule', a trasformare generiche espressioni in scoperte drammatiche. E' alla luce e nel rispetto di questa verità, perfettamente colta da Gramsci, che più proficuamente ci si può occupare di aspetti singoli e, magari, trascurati del melodramma: il rapporto fra librettisti e musicisti, le relazioni fra i libretti e le fonti, la meccanica dei testi, la Koiné librettistica ecc. Ed è utilizzando il concetto gramsciano di nazional-popolarità—e cioè distinguendo fra popolarità e popolarità—che si può sperare, confrontando Bellini, Donizetti e Puccini con Verdi (e il Verdi della 'trilogia popolare' con quello del *Don Carlo* o dell'*Otello*), di piegare l'illustrazione delle diverse tecniche e poetiche ad una illustrazione della storia sociale italiana.

Note

1. M. Mila, *L'opera come forma popolare della comunicazione artistica*, in *Il Romanticismo*, Budapest 1968.
2. A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, Torino 1975, pp. 2107–2110.
3. L. A. Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano 1963, p. 59.
4. R. Wangermée, *Introduction à une sociologie de l'opéra*, in *Critique sociologique et critique psycanalytique*, Bruxelles 1970, pp. 61–62.
5. Gramsci, *op. cit.*, pp. 1136–1137.
6. Cfr. L. Baldacci, *Le situazioni*, in *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze 1974.
7. Si rammentino i Cori di *Nabucco* (1842), dei *Lombardi* (1842), del *Macbeth* (1847), della *Battaglia di Legnano* (1849) e le figure di ribelli in *Ernani* (1844), nei *Due Foscari* (1845), nei Masnadieri (1847) e nel *Corsaro* (1848).
8. M. Lavagetto, *Quei più modesti romanzi*, Milano 1979, p. 14.
9. Cfr. R. Wangermée, *op. cit.*, p. 66.
10. T. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino 1962, p. 99.
11. Gramsci, *op. cit.*, pp. 1677, 1821, 2122 e 2195.
12. M. Jeuland-Meynard, *Légitimité de la librettologie*, in "Revue des Etudes Italiennes", XXII, 1976, pp. 73–77.
13. Gramsci, *op. cit.*, p. 1738.
14. T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari-Roma 1976, p. 122.
15. Cfr. M. Mila, *La giovinezza di Verdi*, Torino 1978, pp. 392 e 402–403; e, dello stesso, *L'arte di Verdi*, Torino 1980, p. 48.
16. G. Lukács, *Romanzo storico e dramma storico*, in *Scritti di sociologia della letteratura*, Milano 1976, pp. 113–131.
17. Cfr. F. Portinari, *Pari siamo. La struttura del libretto romantico*, in *Il Melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per M. Mila*, Torino 1977, pp. 567 e sgg.
18. Per il primo cfr. L. Baldacci, *Padri e figli*, in *op. cit.*; G. de Van, *Pères et filles dans la dramaturgie verdienne*, in « Avant scène opéra », Paris jan-fév 1979 n. 19, p. 96. Per il secondo cfr. M. Mila, *La giovinezza di Verdi, cit.*, pp. 427–428.
19. M. Baroni, *Il declino del patriarca. Verdi e le contraddizioni della famiglia borghese*, Bologna 1979, p. 102.
20. *Ibidem*, p. 103.
21. G. Ugolini, *La Traviata e i rapporti di Verdi con l'opera verista*, in « Atti del I Congresso Internazionale di Studi Verdiani », Parma 1969, pp. 261–267.

FROM IL FU MATTIA PASCAL TO LIOLA: AN ANALYSIS OF PIRANDELLO'S HUMOR

LINDA ARMAO

In 1908, Pirandello articulated his notion of humor in his critical essay entitled *L'Umorismo*.[1] It is important to note that at this early date Pirandello had already set forth his philosophical/psychological theories of the human personality which have come to be associated with *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), and superficially dubbed, ''typical Pirandellian themes.'' Moreover, there is an interesting temporal coincidence between this critical explanation of humor and Pirandello's departure from narrative prose, as he channeled his creative energies into drama. This timely shift in literary form reflects Pirandello's awareness that drama neatly lends itself to an investigation of the myriad roles one plays—off-stage—in any given lifetime. Certainly Pirandello sensed the organic relationship between his concept of the multi-faceted, mask-donning personality and the dramatic portrayal of a character on a theatrical stage. Pirandello used the masks and props of the theater to remind his spectator that life, itself, is replete with these theatrical accouterments. Whether theater imitates life, or life imitates theater, Pirandello found in the dramatic genre a fitting stage for the acting out of his special brand of humor.

The purpose of this analysis of Liolà (1916) is thus two-fold: 1) To show the textual differences between this play and the fourth chapter of *Il Fu Mattia Pascal* (1904) which inspired it. While contrasting these texts and noting the changes which allow Liolà to function dramatically, I will show that this drama works better than its narrative

predecessor to demonstrate Pirandello's concept of humor. 2) To present thematic evidence that this play does indeed transcend dialect or verist theater since it incorporates elements of "umorismo" which characterize the later "typical Pirandellian" plays.

By manipulating plot as well as characters, Pirandello brings to fruition a dramatic version of the fourth chapter of *Il Fu Mattia Pascal*. As he moves from narration to drama he realizes a successful transition by making the following adjustments: a) he embellishes or distills existing incidents; b) he invents new incidents while omitting others; c) he reorders the sequence of events to create dramatic dynamism from the more casual meandering of his prose narration; d) he strengthens or weakens key characters; e) he invents new characters to promote spectacle and/or convey rural ambience; and f) he eliminates peripheral characters which would only clog his dramatic machinery. The following list of characters and skeletal account of the fourth chapter of *Il Fu Mattia Pascal* provide a backdrop against which these technical revisions can be analyzed.

IL FU MATTIA PASCAL	*LIOLÀ*
Mattia Pascal	Liolà
Batta Malagna	Zio Simone (old uncle who wants heir)
Marianna Dondi	Zia Croce (Zio Simone's cousin)
Romilda	Tuzza (daughter of Zia Croce)
Oliva	Mita (young wife of Zio Simone)
Mattia's mother	Zia Ninfa (Liolà's mother)
Gerolamo II Pomino	Eliminated from play
Mattia's brother	Eliminated from play
Narration	Gesa (aunt and guardian of Mita)
Narration	La Moscardina
	Ciuzza, Luzza and Nela (3 young girls)
	Tinino, Calicchio and Pallino (Liolà's 3 boys)
	(these 6 characters generate spectacle and provide ambience of "campagna")

Il Fu Mattia Pascal

Gerolamo II Pomino is in love with Romilda Dondi. He is afraid that she is about to be trapped between her mother's cunning and her uncle's desperation. While Romilda's mother, Marianna, has her

eye on Batta Malagna's fortune, Malagna, Romilda's uncle, is utterly desperate for an heir. Gerolamo fears that the young Romilda could too conveniently serve mother and uncle alike with one and the same means.

After his first wife died, Malagna snatched up the young and robust country girl, Oliva, whom he deemed quite fit to solve his problem. Three years have elapsed and Oliva is still without a child. Impatient and angry, Malagna makes daily visits to Marianna, his cousin, to bemoan his childless fate. Marianna sympathetically listens with one eye on her own daughter.

Gerolamo invokes the aid of Mattia Pascal and the latter willingly begins to frequent Romilda's house to investigate the situation. Good intentions notwithstanding, Mattia and Romilda fall in love. While Marianna is at first very hostile to Mattia's presence, she comes to welcome his daily visits. With uncharacteristic cooperation she allows the lovers just enough privacy to consummate their passion. Romilda becomes pregnant and Marianna has no further need for Mattia Pascal. Romilda is forced to cancel her relationship with him and throw herself at the mercy of her uncle: surely Batta Malagna will have pity on her and save her reputation by claiming her child as his own. Soon thereafter Malagna announces that Romilda is carrying his child and Mattia Pascal silently harbors the truth which sears his heart. Marianna Dondi has carefully compassed her end, relying at all times on Malagna's vulnerability in the face of such a situation.

Mattia Pascal settles for nothing short of perfect revenge. He convinces Malagna's young wife, Oliva, that she must answer this outrage in kind: "Devi anzi dirgli di sì, che è vero, verissimo, ch'egli può aver figliuoli.... comprendi?"[2] Mattia impregnates Oliva, providing Malagna with a legal if not a biological heir. At this point, Malagna has no need for Romilda's child and admits he had fraudulently claimed it as his own. Mattia marries Romilda and Marianna Dondi is indeed undone, hoist by her own petard.

I. From Il Fu Mattia Pascal to Liolà

The drama of Liolà emerges from this fourth chapter of *Il Fu Mattia Pascal*. Let us take a closer look at the textual changes which effectuate a successful transition from one genre to another.

A) The embellishment of existing incidents (a):

From a brief narrative account, Pirandello creates a dramatic exchange between characters which advances the action while it provides background information to the reader/spectator. The situation common to both texts is the old man's mistreatment of his second wife because she has failed to bear him a child. In the novel one learns of Malagna's behavior: "Aspettò ancora un anno, il terzo: invano. Allora prese a rimbrottarla apertamente."[3] Pirandello uses this short piece of narration as the dramatic fulcrum around which the first scene turns. As the play opens, all the women are working and singing, preparing Zio Simone's almond crop for the marketplace. Tired and thirsty, they remind Zio Simone that he has promised them some liquid refreshment. He hedges and the women begin to banter back and forth about his avaricious tendencies. This playful conversation reveals part of Simone's character. The chatter continues as the women wonder why he hoards his money; he can't take it with him when he dies and he has no children to whom he can bequeath it. With this, all laughter ceases as Zio Simone's anger betrays the crucial fact which plunges him into the action of the play: he sorely wants an heir. His reaction in the following dialogue reveals the frustration at work beneath his gruff exterior.

> La Moscardina. « Avesse figli—Uh, m'è scappata! »
> (Si tura subito la bocca. Le altre donne restano tutte come basite. Zio Simone le fulmina con gli occhi; poi, scorgendo la moglie, scarica l'ira su lei.)
> Zio Simone. (a Mita) « Va' via, va' via, mangia-a-ufo! va' via! »
> (E come Mita, avvilita, non si muove, andandole sopra, facendola sopra, facendola alzare e strappandola e scrollandola:)
> « Lo vedi, lo vedi a che servi tu? solo a farmi beccare la faccia da tutti! Va' via! Subito a casa, via!"
> (Mita va via dal fondo, mortificata, piangendo.)[4]

The action of this scene, that is, the old man's harsh treatment of his mortified wife, foments animated conversation among the women. Pirandello now has an excuse to continue their chatter, supplying more background information which will set the stage for the ensuing action. However, there is a deeper artistic import to this scene. As Zio

Simone rails at Mita who shrinks from the stage, Pirandello infuses the shadow allusion of the narration—"prese a rimbrottarla apertamente"—with flesh and blood reality. Furthermore, what begins in the play as a comic exposure of an old man's greed, ends with an insight into the serious motives behind the greed. Inherent in such embellishment is Pirandello's concept of humor.

For Pirandello, the capacity for humor begins with man's unique ability to see himself in the very act of living. Man, unlike the lower animals, can reflect upon his essence and juxtapose his view of himself with his surroundings. The comic writer and the humorist alike exploit this ability in order to provoke laughter by pointing to the many incongruities in this view man has of himself vis-à-vis his surroundings. While the comic writer stops at this level, his end met with this "perception of the opposite", the humorist is only beginning. The humorist must now reveal the hidden meaning—the psychological secrets—behind the incongruity. For Pirandello, this is the "feeling of the opposite" and it is this level of insight which separates the humorist from the comedian.[5] The grumbling, the greed, the anger of Zio Simone are comic and provoke laughter until the more serious disturbances beneath them are made manifest. At this point, laughter yields to observation; this is Pirandello's humor at work. As Pirandello, himself, explains: "While the sociologist describes social life as it presents itself to external observation, the humorist, being a man of exceptional intuition, shows—nay, reveals—that appearances are one thing and the consciousness of the people concerned, in its inner essence, another."[6]

Of course, the raison d'être behind Pirandello's humor is to convey his ideas about the human personality by making them artistically active.[7] The question which arises at this juncture is whether or not theater makes these ideas more artistically active than prose narration. I think that it does. Since Pirandello's humor depends on man's ability to see himself in the act of living, seeing other men characterized on a theatrical stage becomes a metaphor for reflective consciousness. The visual dimension of the theater is thus very important for Pirandello's humor; seeing other men in life-like scenarios compels man to reflect on his own reflection, perhaps to even see the incongruities of his own self-image.

B) The distillation of existing incidents (a) and,
The introduction of new characters to promote spectacle and convey rural ambience. (e)

A second scene from *Liolà* demonstrates how Pirandello distills the essence from long passages of narration without losing vital information. In several pages of first person narrative prose[8] Mattia Pascal juxtaposes the personality and social standing of Batta Malagna's first wife with those characteristics of his second wife. Mattia Pascal informs his reader that even though Malagna's first wife was of a weak physical constitution and never conceived his child, Malagna was too intimidated by her superior social standing to register his disappointment. Of course, no such intimidation checked Malagna's harrassment of his second wife. Ironically, his second wife always believed in her own fertility but was too faithful to her marriage vows to prove it. In *Liolà*, after Mita is sent crying from the stage, the women folk must remain to explain via their conversation this history of Zio Simone's marital woes. Without these women, the motivation behind the action would be lost to the spectator/reader. Pirandello extracts the essence of this information from the novel and injects it into the following animated dialogue:

> Zia Croce. « Lo sapete anche voi che la prima moglie di Zio Simone fu una vera Signora. »
> La Moscardina. « e la pianse, bisogna dire la verità, la pianse tanto, quando gli morì!''
> Gesa. « Già! Per tutti i figli che seppe fargli! »
> Zia Croce. « Che figli volete che gli facesse quella poverina! Era così (magra) e teneva l'anima coi denti!... Zio Simone prese vostra nipote soltanto per averne figlio, non per altro. »
> Gesa. « Scusi, che intende dire con questo? Che manca forse per mia nipote?... Ringrazi Dio che mia nipote è onesta, e la prova perciò non si può fare! »[9]

However, Pirandello is not satisfied merely to substitute this conversation for previous narration. He introduces three new characters into this scene to make a dramatic spectacle and create rural ambience out of what would otherwise be a simple transition from one genre to another. Three young girls, Ciuzza, Luzza and Nela, hover around

the older women to try to make sense out of this talk of husbands, wives and "figli." They are too young to understand, yet too old not to be curious. In stage directions which periodically interrupt the previous dialogue, Pirandello explains how these three girls must tiptoe back and forth, attempting to eavesdrop on the juicy conversation of the older women:

> (Allora, prima l'una e poi l'altra, pian pianino s'accostano ad ascoltare ciò che dicono di là tra la zia Croce, comare Gesa e comare Carmena e poi lo vanno a riferire alle altre due che ne ridono, ammonendole con cenni di non farsi sentire.)[10]

One can imagine the life-like quality these giggling girls add to the scene—the kinetic energy they generate—while the women function to fill in the necessary information which advances the plot. Pirandello, however, is careful to integrate these two components of the same scene. As one of the girls, signaling her companions over a particular piece of gossip, bumps into Zia Croce, Pirandello achieves his desired integration:

> (A questo punto, Luzza, accostandosi per ascoltare, nel voltarsi per far segno alle compagne, sbatte contro la zia Croce che si volta e la spinge sulle furie contro quelle che gridano e ridano.)
>
> Zia Croce. « Càzzica, che ficchina! V'ho detto di tenervi discoste, pettegole che non siete altro! »[11]

With great economy Pirandello has concocted a scene which fulfills the informative function of the narration while it promotes vivid theatricality. At the same time, his humor cannot resist the obvious incongruity in Zia Croce's scolding of the girls: "pettegole", gossips, more aptly describes Zia Croce and friends than these innocent girls at play!

C) The invention of new incidents (b)

A delightful scene is invented in its entirety which functions dramatically in a variety of ways: it provides comic relief from the serious conversations about Mita's fruitless marriage to Zio Simone; it reveals the spiritual buoyancy of these country women who never take anyone's plight too seriously too long; and, it brillantly heralds the first appearance of the hero, Liolà.

As the women continue their unsophistocated yet earnest analysis

of marriage and procreation, the mother of Liolà, Zia Ninfa, passes by on her way to mass. The three young girls are eager to join her because they realize it is late and that Zia Ninfa will arrive in time for the "messa delle signore." However, Zia Ninfa explains that she must avoid this mass if she ever hopes to win God's favor from going to church. Last week at the messa delle signore she did nothing but watch these rich women wave their fans to cool themselves. She fears it was the devil himself who prompted her to watch the fans and miss the mass! At this point, the three girls squeak and squeal and demand that Zia Ninfa demonstrate how these "vere signore" fan themselves. The entire group, women and girls alike, circle Zia Ninfa to watch the performance. With a perfect combination of gesture and words (the words actually imitate the sound the fans make as they cut through the air with their various motions). Zia Ninfa mimics first the signorine who are looking for husbands, then the married signore, and finally, the widowed signore:

> Zia Ninfa. « Le signorine da marito, così:
> (Fa il gesto di scuotere fitto fitto il ventaglio, e dice precipitosamente, accompagnando il gesto, impettita)
> « L'avrò! l'avrò! l'avrò! l'avrò! »
> Le signore maritate, così:
> (Muove la mano con grave, placida soddisfazione)
> « Io ce l'ho! io ce l'ho! io ce l'ho! io ce l'ho! »
> Mentre le povere vedove:
> (Muove la mano con sconsolato abbandono, dal petto al grembo)
> « L'avevo e non l'ho più! l'avevo e non l'ho più!
> l'avevo e non l'ho più! »

Everyone laughs and the young girls, pretending their hands are fans, mimic the signorine who are eagerly waiting for husbands:

> Ciuzza, Luzza e Nela (a coro). Oh bella! Sì, L'avrò! l'avrò!
> l'avrò! l'avrò! l'avrò!
> (A questo punto, da lontano, si ode la voce di Liolà che ritorna col carretto dal paese, cantando)[12]

As the young girls chant, "I will have him, I will have him", the singing of Liolà is heard in the distance. A scene which had all the

trappings of pure entertainment ends by announcing the arrival of Liolà. In retrospect, one sees that Pirandello uses Liolà's physical progenitor, Zia Ninfa, as his spiritual progenitor as well. With her animated performance, she creates the same joyous atmosphere which characterizes the ambience of Liolà's spirit.

D) The reordering of the sequence of events (c)

The most striking of Pirandello's revisions is his reordering of the sequence of events of the plot. In the novel, it is the end of the chapter, the classical denouement, which reveals the truth behind the ruse and the motives of the characters involved. The play, however, begins with such a revelation. In Act I one learns that it is Tuzza, not her mother, whose malice sets forth to destroy Mita's marriage and win Zio Simone's wealth. It is Tuzza who deliberately uses Liolà, who knows her uncle is vulnerable prey for "l'inganno." She proclaims to her mother:

> Tuzza. Le voglio dire perchè mi son messa con Liolà....Perchè....Zio Simone, invece di prendersi me, si prese quella santarella di Mita.... Perchè il mio danno ora posso rovesciarlo addosso a chi me l'ha portato. Rovinata io, rovinata lei.
>
> Zia Croce. ....e Zio Simone?
>
> Tuzza. Mi butterò ai suoi piedi; gli confesserò tutto.... E poi darà lui a intendere agli altri, e prima di tutti alla moglie, che il figlio è suo. Gli basterà averlo così, pur di prendersi questa soddisfazione.[13]

By beginning the play with this exposure of Tuzza's outrage, Pirandello creates the necessary tension from which the rest of the action is generated. Both Acts II and III feed on the energy which is released with Tuzza's dramatic admission of guilt: will her trick bring to bear the end she seeks? Equally important, however, is the second function of this reordering of events. It is very much in keeping with Pirandello's humor that he begins with an "inganno" which offers the investigation and analysis of two possible solutions. One solution would rely on a conventional idea of justice: expose the treachery, find the truth of the matter, and if possible, punish the guilty party. A second solution would allow Pirandello to express his cynicism toward the efficacy of a system which champions truths at the expense

of fragmenting individuals and undermining relationships. As he explains in *L'Umorismo*:

> La conciliazione delle tendenze stridenti, dei sentimenti ripugnanti, delle opinioni contrarie, sembra piú attuabile su le basi d'una comune menzogna, che non su la esplicita e dichiarata tolleranza del dissenso e del contrasto; sembra, in somma, che la menzogna debba ritenersi piú vantaggiosa della veracità, in quanto quella può unire, laddove questa divide.[14]

Just as in *Così è se vi pare*, Pirandello, opts for this latter solution in *Liolà*. Eric Bentley explains how this works: "In Liolà, to stick to the terms of the play itself, deception (inganno) leads to outrage (infamia), whereupon a remedy (rimedio) is found, not by exposure of the deception, but by another and larger deception."[15] As Bentley maintains, it is not evil which fashions this larger deception, but the wisdom and humanity of Liolà.

II. *Does Liolà transcend dialect or verist theater?*

It is surprising, in light of all the textual evidence to the contrary, that so many critics have failed to see Pirandello's "umorismo" in *Liolà*, aligning it instead with Verga's verist theater. Leonardo Bragaglia writes:

> Delle due «lettere» del teatro pirandelliano.... quella filosofica e quella fatta attraverso il livello verista, questa seconda è la più comunemente applicata dalla critica moderna per un attento esame delle prime opere «siciliane» di Pirandello. *Liolà*, per esempio, fu considerato un esemplare perfetto di rappresentazione verista di pretta estrazione verghiana.[16]

Domenico Vittorini, as well, recognizes in *Liolà* "an echo of the life that Verga depicted in *Cavalleria Rusticana*.... the same country setting, the same primitive people and passions."[17] Vittorini denies Liolà the complexity of character which a humoristic reading of *Liolà* reveals: "The naturalistic theme in the particular and well-defined characters that naturalism assumed especially with Verga, Pirandello's great master, appears also in *Liolà*."[18]

The character of Liolà is the logical point of departure from which

to discuss the relationship between this play and the later "typical Pirandellian" works. Liolà is a much stronger character than his predecessor, Mattia Pascal. The naivetè of the latter awakens to an active embracing of simplicity in Liolà. Unfortunately, however, this joyous zest for life has been interpreted by many critics as a uni-dimensional, hence un-Pirandellian, psychological profile. They claim that Liolà is the incarnation of happiness, Pirandello on holiday. While Liolà is indeed blessed with a healthy spirit, it is not because he is ingenuous. His intuition, if not his intellect, has kept him at arm's length from interpersonal relationships which tend to define the indefinable nature of his soul. While he must protect himself from others, he is spared the pressures of the bourgeois society from which so many of Pirandello's characters suffer. Perhaps this is why his particular means of adjusting to life, his retreat to nature, has been so successful:

> Io, questa notte, ho dormito al sereno;
> solo le stelle m'han fatto riparo:
> il mio lettuccio, un palmo di terreno;
> il mio guanciale, un cardoncello amaro.
> Angustie, fame, sete, crepacuore?
> non m'importa di nulla: so cantare![19]

Liolà's awareness here of "angustie", "fame", "sete", and especially "crepacuore" betrays the human sensitivity at work beneath his joyful song. He is no less alert to the disappointments of interpersonal relationships, to the incommunicable distance between any two souls, than is Leone, the husband in *Il gioco delle parti*. The only difference is that Liolà, unlike Leone, has never entered the fray; he has avoided the wounds, the rehabilitation, the inevitable scarring. Liolà intuits that there is something wrong with conventionality—even in the Sicilian countryside—and rejects it. He explains to Zia Croce: "Non sono uccello di gabbia, Zia Croce. Uccello di volo, sono."[20] Nonetheless, when he realizes that Tuzza is carrying his child, he willingly accepts responsibility for his actions. He is ready to save her honor, even though he senses that in saving her, he loses himself. However, Liolà is spared this violation of his own nature when Zio Simone succumbs to Tuzza's guile and agrees to claim her child as his own. Liolà knows at this point that his spirit has been saved. It is important to note here that, unlike Mattia Pascal, it is for no selfish motives that

Liolà later impregnates Mita; he is not seeking balm for his own wounded ego. He never loved Tuzza, as Mattia had loved Romilda; he knew not the agony of rejection which had prompted Mattia to seek revenge. Walter Starkie is mistaken when he imputes such motives to Liolà: "Meanwhile Liolà, the village gallant always ready for a new adventure, bethinks him that now is a superb chance of revenging himself on Tuzza, who had rejected him."[21] In fact, it is this very lack of personal motive for revenge which places Liolà's humane solution to Mita's problem in a humoristic, and therefore, "typically Pirandellian," mode. This is Pirandello's recurring lie—his "inganno" which remedies a previous "inganno"—which is more efficacious than the divisive screaming of the truth.

At the end of the play, when Zio Simone tells Liolà that he must marry Tuzza, unlike the weaker Mattia Pascal, Liolà refuses: "Sapevo che, sposando lei, tutte le canzoni sarebbero morte nel cuore."[22] He knew before that marrying Tuzza would silence all the music in his heart, but his sense of duty and honor lead him to offer her his support. Now that Tuzza herself has transgressed the bounds of conventional morality with her attempted outrage against Mita, Liolà has no need to worry about her. He offers to care for her child and goes off singing into the woods.

Even though Liolà escapes with his spirit intact, he does not enjoy the "spensieratezza"[23] with which many critics have characterized him. As he tells Zia Croce in the beginning of Act I: "Fingere è virtù; e chi non sa fingere non sa regnare."[24] It is amazing that anyone would deny *Liolà* its proper place in Pirandello's corpus in the face of such a statement; certainly this one sentence could serve as a summary for those very "Pirandellian" themes which *Liolà* purportedly lacks.

It is not necessary, however, to confine oneself to the character of Liolà in order to find evidence of Pirandello's humor in this play. Just as in *Così è se vi pare*, there is a hoard of gossips in Liolà which hover around the central core of characters. In *Liolà*, however, these gossips are not seeking the truth, but rather a version of reality, an appearance, which can appease their sense of social justice. They are not happy with Tuzza's attempted revenge on Mita. Even though Tuzza confessed the truth to Zio Simone, these gossips (the town conscience) cannot countenance the appearance that Tuzza's child belongs to

him. When Mita is concerned, however, it is different. Even though everyone realizes that Mita's child no more belongs to Zio Simone than Tuzza's child, they are willing to embrace this second deception; it restores the social harmony they demand. As Eric Bentley describes it, "it is a kind of social pact or legal fiction"[25] which returns order to the little Sicilian village.

There is an interesting change in plot from *Il Fu Mattia Pascal* to Liolà which reinforces the fact that in this play Pirandello actively seeks the artistic expression of his humor. Whereas in *Il Fu Mattia Pascal* Oliva confesses to her husband, Batta Malagna, that she is carrying Mattia's child, Mita makes no such mistake in *Liolà*. Instead, Mita takes Liolà's advice, she holds her tongue, and proves to Zio Simone that, yes, he can have children. The end which Mita seeks, that is, a peaceful reconciliation with her husband, would be compromised by her admittance of the truth. One recognizes in Mita's simulation here a form of adaptation or survival which Pirandello advocates in his essay, *L'Umorismo*. Eric Bentley unravels the convoluted levels of appearance and reality which are inherent in Mita's wise deception:

> Tuzza excludes Uncle Simone from the pact by actually telling him what has happened and thus preventing him from pretending to himself that the child is his. Mita doesn't make this mistake. It matters nothing that others shout the news in his face. That is unofficial gossip. The understanding, the apparent appearance, is that he is the father of Mita's child. And it is this appearance of an appearance, this shadow of a shadow, that brings back into Mita's grasp the solid realities of Simone's wealth and power.[26]

With so much evidence that *Liolà*, despite its joyous refrains, sits comfortably among Pirandello's other humoristic writing, why have so many critics denied this? Certainly the difficult nature of Pirandello's concept of humor lends itself to such confusion. When one fails to grasp the intricacies of Pirandello's humor, it becomes difficult to recognize its presence. Since the humorist's job is to go one step beyond the comedian to the "feeling of the opposite", it is no wonder that Pirandello's humor is more elusive than comedy. Furthermore, if it takes, as Pirandello espouses, a privileged form of reflection to yield the humorist his viewpoint, it may then take a keener critical eye to discern this viewpoint in art. Pirandello explains

the type of reflection the humorist enjoys in order to see beyond the incongruity—"the perception of the opposite"—to its psychological origins—"the feeling of the opposite.": "The reflection which I speak of is not in opposition to the conscious versus the spontaneous; it is a kind of projection of the very activity of the creating imagination."[27] The way in which Pirandello describes the humorist's special reflection indicates that it is not a part of man's "reflective consciousness" in the sense that it requires one's cognitive powers; it is part of the "creative consciousness" of the humorist. Let us say that it is an extra tool—a heightened sense—which enables the humorist to see through a person's exterior, to unmask him. The humorist enters the private sanctuary of the human soul where motives and private longings crouch in the darkness. Because *Liolà* is more joyful than Pirandello's later plays, and because its humor is couched in Sicilian lore, critics have tended to miss its more serious psychological insights which signal the presence of Pirandello's "feeling of the opposite." While Pirandello definitely thickens his use of humor as he experiments with its theatrical potential, it cannot be denied that *Liolà* is the legitimate offspring of a humorist's creative consciousness.

Notes

1. Pirandello, Luigi: *L'Umorismo*, in *Saggi, Poesie, Scritti varii*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1965.
2. Pirandello, Luigi: *Il Fu Mattia Pascal*, Arnoldo Mondadori, 1957; p. 290.
3. Ibid.: p. 282.
4. Pirandello, Liugi: *Liolà*; Arnoldo Mondadori, 1949; p. 644.
5. In Pirandello's essay on humor, he distinguishes two levels of artistic reflection: the "avvertimento del contrario" and the "sentimento del contrario". While the former consists in the recognition of a comical incongruity, the latter entails an insight into the reasons behind the incongruity.
6. Pirandello, Luigi: *Saggi*: (Milano: Mondadori; 1939), p. 163 (work cited by Eric Bentley, *In Search of Theater*, Vintage Books, 1953; p. 284).
7. Bentley, Eric: *In Search of Theater*, Vintage Books, 1953; p. 280.
8. Pirandello, Luigi: *Il Fu Mattia Pascal*, pp. 279–283.
9. Pirandello, Luigi: *Liolà*. p. 646.
10. Ibid.: p. 645.
11. Ibid.: p. 646.

12. Ibid.: pp. 649–650.
13. Ibid.: pp. 658–659.
14. Pirandello, Luigi: *L'Umorismo*, p. 147.
15. Bentley, Eric: *In Search of Theater*, p. 147.
16. Bragaglia, Leonardo: *Interpreti Pirandelliani*, Trevi Editore, Roma, 1969; p. 45.
17. Vittorini, Domenico: *The Drama of Luigi Pirandello*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1935; pp. 70–71.
18. Ibid.: p. 63.
19. Pirandello, Luigi: *Liolà*, p. 655.
20. Ibid.: p. 661.
21. Starkie, Walter: *Luigi Pirandello*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1967; p. 85.
22. Pirandello, *Liolà*, p. 700.
23. de Bella, Nino: *Narrativa e Teatro nell'arte di Luigi Pirandello*, Casa Editrice G. D'Anna, Messina-Firenze, 1962; p. 93.
24. Pirandello, Luigi: *Liolà*, p. 653.
25. Bentley, Eric: *In Search of Theater*, p. 283.
26. Ibid.: p. 283.
27. Pirandello, Luigi: *L'Umorismo*, p. 120.

Bibliography

Bentley, Eric: *In Search of Theater*, Vintage Books, 1953.
Bragaglia, Leonardo: *Interpreti Pirandelliani*, Trevi Editore, Roma, 1969.
Cambon, Glauco: *Pirandello, A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Inc. 1967.
de Bella, Nino: *Narrativa e Teatro nell'arte di Luigi Pirandello*, Casa Editrice G. D'Anna, Messina-Firenze, 1962.
Gramsci, Antonio: "Il Teatro di Pirandello," in *Letteratura e Vita Nazionale*, Turin: Einaudi, 1950.
Pirandello, Luigi: *Il Fu Mattia Pascal*, Arnoldo Mondadori, 1957.
__________: *Liolà*, Arnoldo Mondadori, 1949.
__________: *L'Umorismo*, in *Saggi, Poesie, Scritti varii*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1965.
__________: *Saggi*, Milano: Mondadori, 1939.
Starkie, Walter: *Luigi Pirandello*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1967.
Vittorini, Domenico: *The Drama of Luigi Priandello*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1935.

IN MEMORIA DI MARIO PRAZ (1896-1982)

FILIPPO GRAZZINI

Non sono soltanto le Lettere italiane ad aver perso con Mario Praz un esponente tra i massimi: si può dire che la sua scomparsa rappresenta un lutto per la cultura umanistica internazionale, tanto europea quanto americana. Praz, che è morto nella sua città natale, Roma, nella notte tra il 22 e il 23 marzo all'età di 85 anni, è stato infatti un intellettuale autenticamente cosmopolita, un conoscitore di opere letterarie e figurative al di là delle barriere nazionali e delle differenziazioni linguistiche. La latitudine del suo sapere, l'autorevolezza del suo magistero lo hanno collocato nel suo campo, fondamentalmente quello della storia e critica della letteratura anglo-americana, in una posizione di assoluta preminenza. Una preminenza paragonabile, se accostamenti del genere sono leciti, a quella che nella cultura italiana dell'ultimo quarantennio possono aver avuto o hanno Delio Cantimori nel campo della ricerca storiografica, Roberto Longhi in quella storico-figurativa, Massimo Mila in quella storico-musicale, Giacomo Devoto in quella storico-linguistico-glottologica, Eugenio Garin in quella storico-filosofica, Ettore Paratore nel settore degli studi sulle letterature classiche, Giovanni Macchia nell'area della francesistica. Un Maestro, per usare un'espressione che è ormai raro sentire. Maestro anche e conseguentemente nel fare scuola, nel crearsi una cerchia di allievi che ne hanno ereditato la varietà di interessi (i maggiori anglisti e americanisti italiani di oggi: Melchiori, Lombardo, Masolino D'Amico). Ma in realtà l'opera dello studioso romano si è svolta lungo

un arco temporale anche più esteso, i primi scritti del Praz essendo del 1920. E le materie del suo scrivere sono state in realtà le letterature comparate, e gran parte della storia dell'arte, del gusto, dell'arredamento di tutta, o quasi, l'epoca moderna. La molteplicità degli spunti prazziani risulta tale, a un consuntivo, che costringere l'autore della *Storia della letteratura inglese* nell'*ortus conclusus* degli studi di anglo-americanistica risulta gravemente riduttivo.

Andrà infatti ricordato che questo "protean scholar" (così nell'*obituary* di "Time") ha offerto anche contributi eccezionalmente sostanziosi di critica letteraria e teatrale italiana, francese, russa, spagnola, ha dedicato pagine su pagine alle arti belle, ha illustrato con straordinaria sensibilità lo svolgersi estetico degli ultimi due secoli (quadri, case, mobili, decorazioni...). E lo ha fatto sempre paragonando la realtà culturale di un paese a quella degli stati contigui, allargando spesso il campo della propria indagine fino a farlo coincidere con l'estensione dell'intera società occidentale. Praz ha intimamente creduto nella necessità di mettere in in luce l'interrelazione, in termini di teoria e produzione di opere d'arte, tra contesti culturali nazionali diversi. Ciò, muovendo dal presupposto che sistema intellettuale, elementi ideologici, usi sociali di paesi diversi siano entro certi limiti i medesimi, e che così i loro caratteri come le loro modalità evolutive possano essere meglio determinati attraverso un' opera di comparazione. Soprattutto nel campo propriamente letterario, così, Praz ha esemplarmente dimostrato la possibilità anche per i cultori di una letteratura non corrispondente alla propria lingua-madre di recare apporti critici veri e validi. Italiano, con i suoi studi ha svolto un ruolo centrale nel processo di accentuazione delle relazioni culturali e letterarie tra il nostro paese e l'estero. E così facendo ha contribuito anche a raccogliere una gran massa di materiali di ricerca sulla natura della disciplina letteraria, sentita nella sua unità e identità indipendentemente dal suo remificarsi in singole letterature nazionali.

E' in virtù di questi meriti che lo studioso romano passa alla Storia letteraria del Novecento: per la sua inesausta applicazione critica, nella quale indubbiamente poco spazio hanno avuto le metodologie "di frontiera" (marxismo, strutturalismo, critica psicoanalitica: si confronti la diversità di *approach* tra *Shakespeare nostro contemporaneo* di Kott e l'introduzione all'edizione italiana del libro, scritta

da Praz nel 1964). In verità, l'opera prazzesca si è sviluppata per oltre 50 anni restando fedele al criterio generale del gusto, e a due presupposti culturali fondamentali: la lezione del tardo Decadentismo europeo, alla Walter Pater, e quella dell'estetica crociana. Giovandosi di questi strumenti, Praz ha dedicato una vita allo studio della letteratura inglese, della quale è stato autentico pioniere, su basi strettamente filologiche, in Italia. Apertasi con le traduzioni di Lamb, Keats, Shelley, la sua carriera critica ha poi avuto molte tappe. Da *Secentismo e marinismo in Inghilterra* (1925), portata ad esempio di analisi da Eliot (divulgato in Italia da Praz fin dal 1926), a *La Carne, la Morte, il Diavolo nella letteratura romantica* (1930), che è forse la sua massima opera e che articola lungo tutto il corso dell' Ottocento uno studio comparato della letteratura erotica. *Dagli Studi sul concettismo* (1934) a *Ricerche anglo-italiane* (1944). Collaboratore fecondissimo di giornali e riviste fino a poco tempo prima di morire, lettore acuto anche dei grandi del suo tempo (Joyce, Hemingway), grande traduttore degli elisabettiani, Praz ha lavorato senza darsi tregua per decenni. E' stato in anni successivi docente di letteratura italiana in Inghilterra (dal 1924 al 1934) e di letteratura inglese in Italia (a Roma, dal 1934 e per 32 anni). E i suoi saggi sulla fortuna degli autori italiani in terra britannica hanno contribuito ad allargare il campo conoscitivo anche soltanto dell'italianistica (*Machiavelli in Inghilterra*, 1942; e studi affini su Petrarca, Ariosto, Tasso, D'Annunzio...).

Figura semileggendaria della società letteraria italiana, questo critico-esteta (visse a lungo in una casa-museo in via Giulia, che assunse a protagonista in un libro di diletto e di fantasia del 1958, *La casa della vita*) ha avuto in realtà tempra anche di autentico scrittore. In tempi di commistione dell'esercizio critico con quello direttamente creativo quali, in molti casi, i nostri, l'opera di Mario Praz sembra così configurarsi come un luogo privilegiato di convivenza tra il Classico e il Moderno.

Ph.D. DISSERTATIONS IN ITALIAN STUDIES at UCLA, 1980–82

As a bibliographical reference, *Carte Italiane* is including the following list of dissertations in Italian Studies completed at UCLA through the departments of Italian and Comparative Literature from 1970 to 1982.

This section of the journal will be supplemented in future volumes by the addition of dissertation summaries. We hope that this bibliographical information will prove useful to students and scholars of Italian Studies everywhere.

MEDIEVAL

Dutschke, Dennis, *A Study of Petrarch's Canzone XXIII from First to Final Version: Codice Vaticano latino 3196 - Codice Vaticano latino 3195* director, Fredi Chiappelli, 1976.

Forni, Pier Massimo, *Sull'auto-coscienza poetica del Petrarca lirico*, director, Fredi Chiappelli, 1981.

Marino, Lucia Maria, *Allusion, Allegory, and Iconology in the Decameron Cornice: Boccaccio's Allegorical Case for a Humanistic Theory of Literature*, director, Marga Cottino-Jones, 1977, c. 1978.

Moran, Sue Ellen, *Aspects of Social Reform in Jacopone's Poetry*, director, Marga Cottino-Jones 1976.

Paasonen, Aino, *Dante at the Turning Point: The Canzone "Tre Donne Intorno al Cor Mi Son Venute" as a New Key to the Commedia*, director, Arnold Band, 1976.

Rutter, Itala, *Narrative Technique and Ideology in the Decameron and the Heptameron*, director, Marga Cottino-Jones, 1977.

White, Laura, *Apuleio e Boccaccio: Caratteri Differenziali nella Struttura Narrativa del Decameron*, director, Fredi Chiappelli, 1974.

RENAISSANCE

Baca, Murtha, *Aretino in Venice 1527–1537 and "La Professione del Far Lettere,"* director, Marga Cottino-Jones, 1978.

Braghieri, Paolo, *Gerusalemme Liberata: Il Testo come Soluzione Rituale*, director, Fredi Chiappelli, 1974.

DeNardo, Vincenzo Enrico, *Tasso a Roma; Il Mondo Creato*, director, Fredi Chiappelli, 1976.

Lawton, Benjamin, *Studi sugli Scritti di Governo del Machiavelli*, director, Fredi Chiappelli, 1976.

Lazzaro-Ferri, Nancy, *Lo Sviluppo degli Elementi Magici Attraverso l'Elaborazione dell'Orlando Furioso*, director, Fredi Chiappelli, 1980.

Perretta, Pasquale, *La Mandragola: Critica, Datazione e Genesi*, director, Fredi Chiappelli, 1978.

Pierce, Glenn Palen, *Theater and Society in 17th Century Milan: The Development of the Baroque Influence in the Works of Carlo Maria Maggi*, director, Marga Cottino-Jones, 1977 c. 1978.

Pozzi, Victoria Smith, *Straparola's Le Piacevoli Notti: Narrative Technique and Ideology*, director, Marga Cottino-Jones, 1981.

Santi, Victor, *La Gloria nelle Opere de Nicolò Machiavelli*, director, Fredi Chiappelli, 1975.

Weaver, Elisa, *Francesco Berni's Rifacimento of Boiardo's Orlando Innamorato*, director, Fredi Chiappelli, 1975.

MODERN AND CONTEMPORARY

Baldini, Pier Raimondo, *Noviziato di Vasco Pratolini ed Elio Vittorini, 1930–1936*, director, Giovanni Cecchetti, 1976.

Del Antonelli, Karen, *Marinetti: from Manifesto to Machine Gun: A Comprehensive of all Works of Filippo Tommaso Marinetti from 1909–1916*, director, Giovanni Cecchetti, 1979.

De Luca, Raffaele, *La Poesia Giovanile di Ugo Foscolo e I Suoi Rapporti con L'Opera della Maturita'*, director, Fredi Chiappelli, 1976.

Italiano, Francesca, *Caterina Percoto: La Narrativa Campagnola dell'Ottocento*, director, Franco Betti, 1981.

McKenna, Irene, *The Grotesque in the Early Novels of Sherwood Anderson and Luigi Pirandello*, director, Frederick Burwick, 1978.

Muratore, Salvatore, *La Poetica di Eugenio Montale*, director, Giovanni Cecchetti, 1979.

IL VELTRO

RIVISTA DELLA CIVILTA' ITALIANA

editor Vincenzo Cappelletti

Sponsored by « Presenza Italiana »
the major focus of « Il Veltro » is the following:
Welcomes original research
in the areas of past and current
Italian social traditions,
Italian ideal, creative, and humanitarian
affirmations, values and problems
that have guided Italy's historical course,
relations between Italy and
other countries, cultures,
and societies.

00186 ROMA
VIA S. NICOLA DE' CESARINI 3
Tel. (06) 6565410